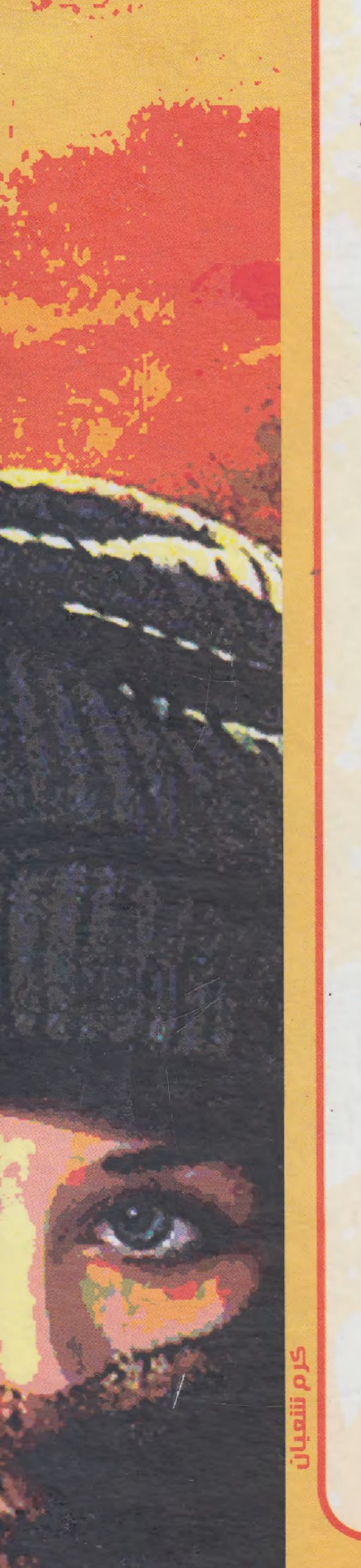


الأسلوبية التطبيقية

التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية

"في الشعر العذري نموذجًا"

الدكتور

أحمد عادل عبد المولى

المدرس بكلية اللغات والترجمة

جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

تقديم الأستاذ الدكتور

محمد عبد المطلب مصطفى

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة . ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨


مكتبة
لسان العرب
رابط بديل
lisanerab.com
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

الأسلوبية التطبيقية
التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية
في الشعر العذري نموذجا

الدكتور أحمد عادل عبد المولى

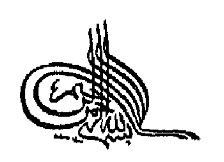
المدرس بكلية اللغات والترجمة
جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

تقديم

الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب مصطفى

مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا – القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨
البريد الإلكتروني: e.mail:adabook@hotmail.com

Editions Al-Adab 1923
42 Opera Square - Cairo Tel : (202) 23900868



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

عبد المولى، أحمد عادل.

الأسلوبية التطبيقية: التشكيلات اللغوية والانساق الثقافية: الشعر العذرى نموذجًا / أحمد عادل عبد المولى؛ تقديم محمد عبد المطلب مصطفى. -ط١. — القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٣.

ص؛ ٢٤ سم.

تدمك: ٣ ٥٣٢ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الأسلوب الأدبى (أدب عربى).

٢ - الشعر العربى — تاريخ ونقد

أ - مصطفى، محمد عبد المطلب (مقدم)

ب - العنوان

٨١١,٨٠٢٣

رقم الإيداع: ٧١٣٨ لسنة ٢٠١٣

الترقيم الدولي: I.S.B.N: 978-977-468-532-3

الناشر

مكتبة الآداب

على حسن

٤٢ ميدان الأوبرا — القاهرة ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

e.mail:adabook@hotmail.com

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَلْيَسْتَعْفِفِ ٱلَّذِينَ لَا يَجِدُونَ نِكَاحًا حَتَّىٰ يُغْنِيَهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ ﴾

النـــور: ٣٣

« مَنْ عَشِقَ فَعَفَّ فَكَتَمَ فَمَاتَ مَاتَ شَهِيدًا »

حديث شريف

" ولا خيرَ في الدُّنيا إذا أنتَ لم تَزُرْ حبيبًا ولَمْ يَطْرَبْ إليكَ حَبيبُ "

مجـــنون ليلى

﴿ الإهــــداء ﴾

إلى

والديّ الكريمين

ردًّا لشيءٍ من عظيم جميلهما عليّ

وإلى

الغالية زوجتي

وزيـــادٍ قرّة عينيّ

تـــقـــديـــم

الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب

(١)

كنت أود وأنا أقدم لهذا العمل العلمي الجاد، أن أبدأ تقديمي بالحديث عن صاحبه، لكن لأن له مكانةً كبيرةً عندي، آثرت تجنب الكلام عنه؛ حتى لا أُتَّهمَ بالمجاملة التي سوف تلاحق كلامي عن العمل ذاته، ثم إنني في تعاملي النقدي، أفصل بين النص وصاحبه، ومن ثمَّ فإني أفصل بين الدراسة التي أعتز بها، والدارس الذي أحتفظ له بمكانة البنوة والتلمذة والصداقة.

وهذه الدراسة التي أقدم لها، ليست في حاجة إلى تقديم، فهي كفيلة بأن تقدم نفسها للقارئ، أفضل من أي تقديم، لكن لنقل: إن هناك تقديمين؛ تقديم الدراسة لنفسها، وتقديم من رعاها واحتضنها.

ومن المؤكد أننا في مواجهة عمل علمي جاد، قدمه الباحث **أحمد عادل**، وبه استطاع أن يقدم إضافة إلى من سبقه من دراسات وبحوث تبنت منهجًا أسلوبيًّا في قراءتها للخطاب الشعري عمومًا، والخطاب الشعري التراثي خصوصًا.

إن أهمية الدراسة في إقدامها على إعادة قراءة الشعر العذري عند أعلامه الذين فرضوا وجودهم الفني قديمًا وحديثًا، وهم: مجنون ليلى، وقيس لبنى، وجميل بثينة، وكثيِّر عزة.

وتأتي الأهمية من أن شعرية هؤلاء الشعراء قد تتابع عليها الدارسون في القديم والحديث، حتى إن القارئ الجديد، يمكن أن يداخله الظن بأنه لن يستطيع أن يضيف شيئًا إلى ما قبل، وأنه سوف يعيد إنتاج

ما سبق إنتاجه، ومن ثم فإنه يحرص الحرص كلَّه على أن تكون قراءته إضافة لما سبقه، دون أن تكون تكرارًا لها، وهذا أمر لا يقدر عليه إلا أولو العزم من الباحثين.

وإذا كانت الأهمية السابقة رهينة الموضوع المدروس، فإن الأهمية التالية هي رهينة المنهج الذي استخدمه الباحث؛ ذلك أن الدراسات النظرية والتطبيقية التي اعتمدت (الأسلوب والأسلوبية) لا تكاد تقع تحت طائلة الحصر، ومن ثم كان على الباحث أن يسعى لتقديم إضافة تعطيه بعض الخصوصية، وقد تمثلت هذه الإضافة في التأسيسات النظرية التي ربطت الأسلوبية بالموروث العربي النقدي والبلاغي، وهي تأسيسات أكسبت المنهج قدرًا من الصلاحية للتعامل مع النص العربي عمومًا، والشعري على وجه الخصوص، وخصوصية الشعر في أنه فن راسخ في الثقافة العربية، له تقاليده الفنية. التي اكتسبت قدرًا من القداسة والاحترام من العمق الزمني من ناحية، والعمق الثقافي من ناحية أخرى، من حيث كان الشعر (ديوان العرب)؛ أي الذاكرة الحافظة للهوية العربية.

(٢)

إن متابعة خطة هذه الدراسة حول (**التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري**) تدرك أن صاحبها قد استوعب ركائز الشعرية العربية التي التزمها في مسيرتها الطويلة، وهي ركائز أربعة: الموسيقى، واللغة، والخيال، والمعنى، وقد أدار الباحث دراسته حولها.

وقد بدأ بالموسيقى بوصفها الركيزة التي تقدمت سواها عند الشعراء وعند النقاد، وبوصفها الإطار الشكلي الحامل للموضوع الشعري، لكن الباحث عدّل رؤيته لهذه الركيزة؛ إذ تعامل معها بوصفها

نسقًا جماليًّا شديد الالتحام بالموضوع، ومن ثم جاءت استعانته بـالأداة الإحصائية من أجل توثيق هذه النسقية، على معنى أن الموضوع هو الذي يختار موسيقاه من وزن وقافية، وهو الذي يحدد مساحة القصيدة طولاً وقصرًا، وقد قاده الإحصاء إلى تقنية إضافية هي (الموازنة) التي ترصد ميل شاعر معين إلى بحر معين وقافية بعينها وطول محدد، وهو ما يعني تلاحم الموسيقى بالنص الشعري وبصاحبه، وما ينفي عنها كونها إطارًا شكليًّا خارجيًّا.

إن الموسيقى – من وجهة نظر الباحث – مثَّلت أداةً إيقاعيةً، ولكل مبدع الحق في أن يعزف على البحر الذي يناسبه، دون أن يكون هناك انفصال بين الموسيقى والنصية اللغوية ونواتجها الدلالية، بل كلها تكاد تكون خاضعة لمصدر واحد، هو الداخل النفسي والذهني بكل تحولاتهما المتوافقة والمتصادمة.

ولم تنحصر المتابعة الموسيقية لشعرية العذريين عند حدود الموسيقى العروضية، بل امتدت إلى البنية الصياغية ومكوناتها الإيقاعية التي رصدها القدامى في مبحث البديع، لا بوصفها إضافة تحسينية، وإنما بوصفها مكونًا أساسيًّا في إنتاج الشعرية، وبخاصة ظواهر التكرار ومنتجاتها (الصوت دلالية) التي كانت إحدى مفجرات الموسيقى الداخلية.

(٣)

وقد تحركت الدراسة من هذه الركيزة إلى الركيزة الثانية (اللغة) الشعرية المفارقة للغة الخطاب العادي المألوف التي تهدف إلى توصيل معناها إلى المتلقي، أما اللغة الشعرية فإنها تستهدف توصيل نفسها بكل شحنتها الجمالية المتمردة على المردود الوضعي المحفوظ،

والساعية إلى إنشاء معجمها الخاص، وهو معجم يمكن أن نسميه (المعجم العذري) الذي صعد بالأنثى إلى آفاق إشراقية ناعمة يكاد يصلها بالموروث الأسطوري الذي ألحقها بالآلهة القديمة.

لقد كان وعي الباحث بهذه اللغة وعيًا عميقًا بثنائيتها بين الإفراد والتركيب، وبما أن الإفراد أساس التركيب، جاء البدء به، ومتابعة اختيار الشعراء للمفردات خلال حقول الدلالة، وهو اختيار خاضع لرؤية الشاعر لعالمه الخاص، ووعيه بالأنساق الثقافية المشكلة لهذا العالم.

وهنا نلحظ كيف أن الباحث في توجهه الأسلوبي، أعطى عناية بالغة للمرجعية الثقافية التي تدخلت في اختيار المفردات، وتدخلت في تركيبها الصياغي، ووجهت هذه الأبنية إلى مسارات دلالية محددة أسماها الباحث (الحقول الدلالية)، وهي في حقيقتها أنساق ثقافية كان لها السيادة في الواقع العربي القديم، وكل ما صدر عن الشعراء من إبداع كان بتأثير هذه الأنساق مهما أوغلت في الذاتية، ومن ثمَّ يمكن أن نقول عن هذه الحقول التي استخلصها الباحث إنها: (حقل الطبيعة العربية)، و(حقل الحزن العربي)، و(حقل الأسماء العربية)...إلخ.

إن اعتماد الدراسة على هذه الحقول، ومتابعتها كميًّا، كان بهدف الوصول إلى الطبيعة الكيفية لمدونة الشعر العذري عند هؤلاء الشعراء الأربعة، بل يمكن القول إن الوصول إلى هؤلاء الشعراء، يمكن أن يلاحق الشعرية العربية على وجه العموم.

(٤)

إن استحضار الدراسة للركيزة الثانية (اللغة) قد قادها إلى الركيزة الثالثة (الخيال) أو (المخيلة) ومنتجاتها البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية.

لقد استحضرت الدراسة المستوى الإفرادي لتصل منه إلى المستوى التركيبي الذي يكاد يخضع للمخيلة خضوعًا مطلقًا، وبهذا الخضوع تشكلت الأبنية البلاغية على هذا النحو الثلاثي: تشبيه – استعارة – كناية، وهو ما يتوافق مع الوعي التراثي البلاغي الذي ربط التركيب (بعلم البيان)، والإفراد (بعلم المعاني)، هذا الوعي الذي طعّم به الباحث إجراءاته الأسلوبية لتكون أكثر صلاحية للتعامل مع النص العربي.

وكما ربط الباحث المستوى الإفرادي بأنساق الثقافة، ربط المستوى التركيبي ومنتجاته البلاغية بهذه الأنساق، فجاء رصده للأبنية التشبيهية عند الشعراء الأربعة رصدًا ثقافيًّا، سواء على مستوى الطرفين، أو على مستوى العلاقة الجامعة بينهما، أو على مستوى الغرض التشبيهي، فمعظم الأطراف، وبخاصة (المشبه به) كانت مواد ثقافية تحيط بالشاعر في ظواهر الطبيعة الجامدة والمتحركة، الحية وغير الحية، البشرية والحيوانية والبنائية.

وهذا الذي صنعه الباحث مع الصورة التشبيهية، صنعه مع الصورة الاستعارية والكنائية، مع مفارقة لها أهميتها البالغة؛ ذلك أن ميل الشاعر إلى الصورة التشبيهية، يعني أن رؤيته تعتمد مجاوزة هذه الحقائق، والتوغل مع المخيلة في إدراك الواقع، أما التحرك بالصورة إلى الكناية، فإنها تعني أن الرؤية بين الحقيقي والخيالي، أو لنقل: إنها ترى الواقع حقيقة وخيالاً على صعيد واحد.

(٥)

لقد كانت دراسة **أحمد عادل** – في مجملها – قراءة اجتزائية في مدونة الشعراء الأربعة، وهذه طبيعة الدراسة التي تجمع بين التنظير

والتطبيق؛ لأن الاستغراق الكلي للمدونة غير متاح في مثل هذه الدراسات.

وقد جبر الباحث هذا الاجتزاء بتقديم قراءة نصية لنص كامل هو (المؤنسة) لمجنون ليلى، وفي هذه القراءة تم تطبيق مجموع الإجراءات التحليلية التي وظفها الباحث في دراسته، بدءًا من الموسيقى، ثم اللغة، ثم الخيال، ثم الناتج الدلالي.

وبهذا (الاستغراق الاجتزائي) أكد الباحث وعيّه بما بين يديه من مادة شعرية، وما بين يديه من إجراءات تحليلية، ولم يصنع ما يصنعه سواه من استحضار أدوات وإجراءات مستمدة من نصوص غير عربية، وإرغام النص العربي على تقبلها مكرهًا، فينتهي به الأمر إلى تقديم النص في صورة شائهة فاقدة لهويتها الجمالية العربية.

لقد نجح الباحث نجاحًا غير محدود – باعتماد المنهج الأسلوبي – تنظيرًا وتطبيقًا، وتمثل نجاحه في الوصول إلى (البصمة التعبيرية) لشعراء الغزل عمومًا، وشعرائه الأربعة على وجه الخصوص، وهو ما يمكن أن يفيد منه الباحثون الذين يتجهون ببحوثهم إلى إعادة قراءة الشعر العربي في ضوء المناهج النقدية الحديثة.

المقدمة

يشهد الشعر العربي عبر عصوره المتلاحقة موجات من الانتصارات لحركات شعرية يعلو صوتها على موجات أخرى من الانكسارات لمراحل شعرية، ونماذج نصيّة خبت جذوتها، وكسدت سوقها.

ومن هذه الحركات الشعرية التي لمعت في سماء الشعر العربي، تلك الحركة التي مثلت الاتجاه الوجداني العربي في أسمى تجلياته، وأرق مظاهره. وهي حركة الشعر العذري.

ولقد حظي هذا الشعر بعناية فائقة من قبل النقاد والمحللين الذين ذهبوا يلتمسون التفسيرات العديدة حول سبب نشأة هذا الاتجاه الذي تجلي بعد دخول الإسلام في عصر الدولة الأموية، كما ظفر موضوع الحب العذري نفسه بعناية الكثيرين الذين وجدوا في قصص الشعراء العذريين وحيواتهم مادةً خصبةً للنظر في شعرهم.

ووسط هذا الزخم من الكتابات والتفسيرات والتأويلات والتحليلات، ظل التحليل الأسلوبي الكاشف عن الخصائص اللغوية لخطاب العذريين الشعري في منأىً عن ساحة الحضور النقدي، اللهم إلا بعض الدراسات التي تعنى أحيانًا بشاعر بعينه من الشعراء العذريين، فتتخذ من ديوانه مادة للتحليل، أو تعنى بظاهرة بعينها فتتخذها بنية موضوعية كمنطلق للتحليل الأسلوبي المقتصر على إنتاج فرد بعينه. بينما ظلت الملامح الأسلوبية المشتركة بين الشعراء العذريين في حاجة إلى الدرس.

لذا كان الدافع وراء هذه الدراسة هو رصد الخصائص اللغوية وتحليلها أسلوبيًا في شعر أربعة من أقطاب هذا الاتجاه الشعري البارز؛ حيث يعدون نموذجًا صالحًا لمعرفة السمات التعبيرية البارزة في الشعر العذري، وهم: مجنون ليلى، وقيس لبنى، وجميل بثينة، وكثير عزة.

وقد انتهج البحث لتحقيق هذا الهدف خطة تمثّلت في تقسيم الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، ودراسة تطبيقية لقصيدة كاملة من عيون الشعر العذري، وخاتمة.

وقد قدّم « **التمهيد** » لمحةً مختصرةً عن أدوات المنهج المستخدم للدراسة، وعن الشعر العذري والشعراء موضع الدراسة.

أما الفصل الأول فهو بعنوان: « **الإيقاع العروضي** »؛ حيث تمت فيه دراسة موسيقى الإطار المتمثلة في الأوزان والقوافي، كما قدّم هذا الفصل عرضًا وصفيًا للدواوين التي انصبت عليها الدراسة من خلال المنهج الإحصائي الذي رصد عدد الأبيات والبحور والقوافي تصنيفًا وتوصيفًا.

وأما الفصل الثاني فجاء بعنوان: « **الإيقاع البديعي** »؛ وتمت فيه دراسة موسيقى الحشو المتمثلة في الظواهر البديعية المتصلة بالإيقاع جرسًا، وبالدلالة مغزىً، فدُرست ظواهر التكرار، والجناس، ورد الأعجاز على الصدور.

وأما الفصل الثالث فهو خاص بالمستوى الإفرادي، وعنوانه: « **المعجم الشعري** »؛ حيث تناول الحقول الدلالية في الدواوين المدروسة، والسياقات الواردة فيها، وما هذه الحقول إلا أنساق ثقافية سائدة آنذاك كان لها تأثيرها البالغ في الشعراء.

وأما الفصل الرابع فهو متعلق بالصورة الشعرية؛ حيث تتبع السياقات الدلالية لبنية التشبيه، والتحولات الدلالية لبنية الاستعارة، وكذلك الغايات الدلالية لبنية الكناية، محاولاً نفي التهمة الملصقة بهذا الشعر من عدم احتفاله بالتشبيهات والاستعارات والصور الشعرية؛ لذا جاء عنوان الفصل: « **السياقات والتحولات الدلالية وأثرها في بناء الصورة الشعرية** ».

ثمَّ قدمت الدراسة قراءة تحليلية لقصيدة « **المؤنسة** » لمجنون ليلى، جاءت بعنوان: « **قراءة أسلوبية في قصيدة عذرية** » آخذةً بأدوات التحليل الأسلوبي التي تلتمس الدورَ الدلالي للظواهر اللغوية على اختلاف مستويات النص. والغاية من هذه القراءة تجميعُ ما تم تحليله من ظواهر متنوعة في مستويات الخطاب العذري في نص شعري واحد.

أما « **الخاتمة** »، فتناولت تلخيصًا للفصول السابقة، وأهمَّ النتائج المستقاة من الدراسة، ثم خُتمت الدراسة بقائمة « **المصادر والمراجع** »، ورُوعي فيها ذكر المصادر والمراجع التي تم الاقتباس منها فحسب، كما أنها تنوعت بين مصادر ومراجع عربية، ومترجمة، وأجنبية، ودوريات، كما لم يغفل البحث الاستعانة بالمراجع الإلكترونية؛ إذ أضحى التحول الرقمي للمنتجات الورقية سمةً من سمات عصر ثورة المعلومات المعيش.

وقد روعي في البحث عدم الإسراف في بيان الجوانب النظرية التي تسبق التحليل؛ رغبةً في أن تكون العناية منصبةً بشكل أساسي على الدرس لا الأدوات. ومن ثم اقتصر الجانب النظري لموضوعات الفصول على تمهيد في مستهل كل فصل يُستأنس به في بيان المفاهيم الأساسية له.

د/ أحمد عادل عبد المولى

التمهيد

يتناول هذا التمهيد دوافع البحث، وملامح المنهج المستخدم في الدراسة، وموجزًا عن الظاهرة العذرية نشأتها، وتسميتها، وشعرائها المدروسين. وكل ذلك من خلال اقتباس ما يمثل وجهة نظر الباحث، وما استقر عليه اعتقاده حول هذا الشعر، من المراجع الحديثة التي كتبت عن الشعر العذري وشعرائه، محيلاً القارئ إليها بعد ذلك؛ ليستقي منها المزيد إذا ما أراد.

أولاً: غرض البحث

سبقت الإشارة في المقدمة إلى أن الشعر العذري لم يظفر بقراءة أسلوبية تدرس خصائصه اللغوية والبلاغية سوى إشارات عابرة منثورة بين الكتابات النقدية حينًا، أو دراسة إنتاج شاعر عذري بعينه حينًا آخر. أما الدراسة الخالصة للخصائص المشتركة بين طائفة من الشعراء العذريين من منظور التحليل اللغوي الأسلوبي، فلم أجد لها عنوانًا بين ما كتب عن الشعر العذري.*

---

* من أهم الدراسات التي اتخذت من ظاهرة الحب العذري وشعره وشعرائه موضوعًا لها:

تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، للدكتور شكري الفيصل. **والحب العذري عند العرب**، للدكتور شوقي ضيف. **والحب العذري نشأته وتطوره**، لأحمد عبد الستار الجواري. **والحب في التراث العربي**، للدكتور محمد حسن عبد الله. والحب **في** صدر الإسلام، لإقبال بركة. والحب **المثالي عند العرب**، للدكتور يوسف خليف. **وجميل بثينة**، للأستاذ عباس محمود العقاد. **والعشاق الثلاثة**، للدكتور زكي مبارك. **والغزل عند العرب**، لـ ج . ك . فاديه. وترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني. **وفي الحب والحب العذري**، للدكتور صادق جلال العظم. **وقصص العشاق النثرية في العصر الأموي**، للدكتور عبد الحميد إبراهيم. **وكثير عزة حياته وشعره**، لأحمد الربيعي.**وليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي** للدكتور محمد غنيمي هلال.

كما خصص الدكتور صلاح الدين الهادي فصلاً للحديث عن الشعر العذري في كتابه: **اتجاهات الشعر في العصر الأموي**. وكذلك الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه: **بين القديم والجديد**. والدكتور مصطفى الشكعة في كتابه: **رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية**، والدكتور عبد القادر القط في كتابه: **في الشعر الإسلامي والأموي**؛ حيث خصص فصلا للشعر العذري، يعد من أروع ما كتب عن هذه الظاهرة الفنية. وغير ذلك من الدراسات.

وكذلك من الرسائل العلمية التي تناولت الشعر العذري والشعراء العذريين:

الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، لإبراهيم موسى عبد الله. رسالة ماجستير. ج. عين شمس. إشراف: أ د/ لطفي عبد البديع. عام ١٩٧٤، **وبنية الغزل في الشعر الأموي – دراسة تحليلية**، لوفاء أحمد عبد الله. رسالة ماجستير. ج. عين شمس.إشراف: أ د/ إبراهيم عبد الرحمن. عام ١٩٨٩.

ولقد كرّس محمد بلوحي في كتابه " الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث " جهده لتتبع الممارسات النقدية التي اتخذت من الشعر العذري موضوعًا لها، من منطلق " متصورات جوهرية " لنقد النقد " الذي يتساءل عن صلاحية المناهج النقدية المتبعة في قراءة الإبداع والظواهر الأدبية..."[1]

وتعرض الباحث لأربعة قراءات نقدية للظاهرة العذرية، وهي: القراءة التاريخية، والقراءة النفسية، والقراءة الاجتماعية، والقراءة البنيوية.

وتجدر الإشارة إلى هذا الجزء من مقدمة الباحث عن الظاهرة العذرية نقديًا، فقال:

" لقد كانت الظاهرة العذرية موضوع دراسات نقدية متعددة، وكل هذه الدراسات أجهدت نفسها في مقاربتها، وحاولت الاقتراب من عالمها، بأدوات إجرائية مختلفة؛ مما أعطى ثراءً نقديًّا، بخاصة أن منطلقاتها المعرفية وأدواتها الإجرائية متباينة الرؤى. وشجع على تعدد المقاربات النقدية لهذه الظاهرة وتباين رؤاها ما تتميز به العذرية من طابع إنساني، وجمالية فنية، ورسالة ذات شفرة غير محددة تحديدًا واضحًا...

فالظاهرة العذرية ذات أبعاد دلالية عديدة، يمكن أن تكشف مقاربتها عن أنها ليست مجرد ما نعنيه بكلمة الجنس الأدبي أو الموضوعية الأدبية من الناحية التقليدية، وإنما هي ظاهرة تحمل رؤى متعددة، لا يمكن تفجير مكوناتها إلا عن طريق السؤال المبني على أسس علمية دقيقة؛ وتبعًا لذلك تباينت القراءات في مقاربتها للعذرية لتباين منطلقاتها المعرفية."[2]

وقد تعرض الكاتب في حديثه عن القراءة التاريخية للشعر العذري إلى آراء: الدكتور طه حسين في كتابه " تقليد وتجديد "، والدكتور علي البطل في مقالته " الغزل العذري واضطراب الواقع "، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه " النظرية والتطبيق في الأدب المقارن "، والدكتور عبد القادر القط في كتابه " في الشعر الإسلامي والأموي "، والدكتور شكري الفيصل في كتابه " تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام "، وغيرهم.

---

(١) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، لمحمد بلوحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠، ص٥.

(٢) السابق، ص٧.

وأهم ما تعرض له في القراءتين النفسية والاجتماعية قراءة يوسف اليوسف التي بعنوان: " الغزل العذري دراسة في الحب المقموع "؛ حيث إنها – كما يرى – " جمعت بين القراءة النفسية والقراءة الاجتماعية، كما جمعت قراءة " طه حسين " قبلها بين البعد التاريخي، والبعد الاجتماعي."[١]

أما القراءة البنيوية التكوينية فكانت قراءة الطاهر لبيب التي بعنوان: " سوسيولوجية الغزل العربي – الشعر العذري نموذجًا ".

ومن ثم نرى أن هذه الظاهرة الشعرية اللافتة في حياة الشعر العربي لم تحظَ بدراسة أسلوبية خالصة؛ فكانت هذه الدراسة.

وعلى هذا فليس من غرض البحث تأويل الشعر العذري بوصفه رموزًا معبرة عن أغراض سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو غير ذلك. كما أنه لا ينظر إلى ألفاظ العشق والغزل باعتبارها شفرات سيمولوجية لعوالم أخرى غير عالم المرأة المحبوبة؛ إنما هدف البحث يتمثل في دراسة كيفية إنتاج المعنى الأدبي في النص العذري عبر تحليل مستويات الخطاب اللغوية تحليلاً أسلوبيًّا.

وإذا كان لا بد من رأي نميل إليه حول تحديد وظيفة الغزل في العصر الأموي، ولا سيما العذري موضع الدراسة، فإننا نتفق مع ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن من أنه لا " تعنينا أولاً وجود صلة حقيقية بين معاني هذا الغزل وسلوك شعرائه سواء أوجدت حقيقة أم لم توجد... وأن هذا الغزل هو " وسيلة فنية " استغلها هؤلاء الشعراء في التعبير عن قضايا ومشكلات بيئة بعينها، شهدت تطورًا حضاريًا انتقل بالحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية فيها نقلة واسعة...

فالغزل " رؤية فنية لطبيعة هذه الحياة، وموقف فني من مشكلاتها، وعلى هذا الأساس يصبح الغزل العذري والعفيف، بما يحفل به من مشاعر الفقد والإحساس والغربة، واختيار نمط بعينه من الصور الفنية، وتعميق الإحساس بالمعاناة فيه، معادلاً فنيًّا لواقع الحياة السياسية والحضارية من ناحية، وتعبيرًا عن خيبة الأمل في انصلاح الأمور فيها من ناحية أخرى."[٢]

---

(١) السابق، ص٨.

(٢) بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد. مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧، ص٢٥، و٢٦.

كما نردد مع الدكتور عبد القادر القط قوله إن " هناك أسبابًا كثيرةً تآزرت جميعها ليتخذ هذا الفن شكل الظاهرة الفريدة في العصر الأموي."[1] وذكر أسبابًا دينية وسياسية واجتماعية وحضارية، ثم ذهب إلى " أن هذه التأويلات الدينية والسياسية والاجتماعية والحضارية جميعًا، لا ينبغي أن تصرفنا عن الالتفات إلى الطبيعة الأولى لذلك الشعر، فهو – في المقام الأول – شعر عاطفي عبّر فيه أصحابه عن حبهم، وما يجدون فيه من متعة أو شقاء، وإن كانوا قد عبروا من خلاله – في الوقت نفسه – بوعي أو بغير وعي عن تلك المعاني والرموز العامة التي تتجاوز إطار التجربة الفردية."[2]

ثانيًا: المنهج: الأدوات والغايات

تم اختيار المنهج الأسلوبي* لدراسة دواوين: مجنون ليلى، وقيس لبنى، وجميل بثينة، وكثير عزة. وسبب اختيار هذا المنهج أنه يعد – في نظرنا – من أنجح المناهج وأقرب المنافذ لطبيعة النصوص الأدبية؛ حيث إن النص الأدبي عامة، والشعري خاصة فنٌّ لغوي في المقام الأول، والأسلوبية منهج استوعب المعارف اللغوية والبلاغية، ويوظفها لخدمة تحليل النص؛ إذ إنه يدرس مستويات اللغة كلها ابتداءً من الإيقاع الصوتي، ومرورًا بالمستوى الإفرادي، وانعطافًا على المستوى التركيبي والتصويري، وانتهاءً بالمستوى الدلالي.

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، للدكتور عبد القادر القط، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥، ص١٢٦.

(٢) السابق، ص١٢٨.

* من أهم المراجع التي شرحت المنهج الأسلوبي، واستفاد البحث منها: **الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية**، للدكتور سعد مصلوح، و**الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، للدكتور فتح الله سليمان، و**الأسلوبية والأسلوب**، للدكتور عبد السلام المسدي، و**البلاغة والأسلوبية** للدكتور محمد عبد المطلب، و**التركيب اللغوي للأدب**، للدكتور لطفي عبد البديع، و**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، للدكتور صلاح فضل. و**علم اللغة والدراسات الأدبية**، لبرند شبلنر، وترجمة: محمود جاد الرب، وغيرها.

فالأسلوبية هي " تحليل الخصائص اللغوية، خاصة في النص الأدبي، وتأويلها، لعزل ورصد مختلف المكونات التي تعطي للنص الأدبي طابعه الأدبي."[1]

ولذلك آثرنا عطف كلمة (الأسلوبية) على (اللغوية) في عنوان الدراسة؛ حيث إن الدرس ينصب على الخصائص اللغوية ويحللها أسلوبيًا.

" وتتمثل مهمة الأسلوبية في تحديد رد فعل القارئ إزاء النص، وإيجاد منبع ردود الأفعال تلك من خلال شكل النص. والأسلوبي مهندس معماري، وهو محصلة جميع القراء، بمعنى أن عليه الحصول على الحد الأقصى من الثقافة (من خلال القراءات النقدية والمعاجم وغيرها...)؛ لرصد الوحدات التي بنى بها الكاتب نصه."[2]

وعلى هذا الأساس قامت الدراسة في هذا البحث على تصور مستويات لغوية بعينها يمكن أن يئول النص إليها؛ وهي: المستوى الإيقاعي، والمستوى الإفرادي، والمستوى التصويري.

وثمة مستويان آخران هما: المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. أما الأول فتم التعرض له ضمنًا في أثناء الحديث عن تركيب الصورة الشعرية باعتبارها قالبًا تركيبيًا له طبيعته الخاصة في العلاقة بين المشبه والمشبه به. أما المستوى الدلالي فهو لا يتعلق بظواهر بعينها، بل يضم شرائح متداخلة، ومن ثم اندرج هذا المستوى في كل مستوى لغوي؛ إذ يتم الربط بين الظاهرة ودلالتها.

ثالثًا: الشعر العذري

سبق أن ذكرنا أنه ليس من غايات هذا البحث مناقشة الأسباب التي وراء نشأة الشعر العذري، أو العناية بالتوثيق، ومراجعة الانتحال في

1- *Buffard Moret (Brigitte): Introduction à la linguistique. Nathan Université – Paris – 2000.*

2 - *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage. Larousse- Bordas/HER-Paris – 1999.*

الشعر، أو مناقشة أحوال الشعراء بين الإثبات التاريخي لوجودهم، أو وضع الرواة لهم.

لذا نتناول في هذه المحور ما يتعلق باصطلاح العذريين، ولمحة خاطفة عما يتعلق بالشك في النصوص الشعرية، ثم أهم ما أُلف عن الشعر العذري، وترجمة مختصرة عن الشعراء المدروسين.

أ – فيما يتعلق باصطلاح " العذريين ":

اختار البحث في عنوانه اصطلاح " العذريين "، وهو ما تعارف عليه الدارسون من تسمية شعراء الغزل العفيف بالعذريين، ومعروف أن كلمة " عذري " اسم منسوب إلى قبيلة بني عذرة أصلاً، ثم شاعت بعد ذلك، وانصرفت للدلالة على شعراء الغزل العفيف.

" وبنو عذرة حقيقة تاريخية، واشتهارهم بنوع من العشق أو برقة الشعور لا يعني أنه وقف عليهم، فقد نسب إلى العذرية من ليس منهم."[1]

ومن ثم فإن اختيار اسم " العذريين " هو محض اصطلاح اُصطُلح عليه بين الدارسين، وإلا فإن بين هؤلاء الشعراء أنفسهم تمايزًا، وهذا ما حدا بالدكتور إبراهيم عبد الرحمن إلى القول بأنه:

" ينبغي أن يفرق المرء حين يدرس ظاهرة الغزل العذري، بين شعراء الغزل العذري وشعراء الغزل العفيف، وفي اختصار شديد فإنا نرى أن المقصود بشعراء الغزل العذري هم هذه الطائفة من الشعراء الذين لم يثبت وجودهم التاريخي ثبوتًا قاطعًا، والذين كانوا يمارسون نمطًا بعينه من السلوك، يختلف عن سلوك الفرد العادي، ويفرضون على أنفسهم تضحيات معينة، وانتهت حيواتهم بسبب ذلك هذه النهايات المحزنة، ومعنى ذلك أننا نخرج من بين هؤلاء العذريين " جميلاً، وكثيرًا، وتوبة " وغيرهم من الشعراء الذين ثبت وجودهم التاريخي، وكانوا يمارسون الحياة العادية، ويشاركون في أحداثها بأيديهم وألسنتهم. وفي عبارة أخرى، إن

---

(١) الحب في التراث العربي، للدكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف ١٩٩٤، ص٢٢٢.

قيسًا وأضرابه من الشعراء المجانين هم وحدهم شعراء الغزل العذري الذين تصدق عليهم هذه التسمية."[1]

وبالفعل قد نفرق بين سلوك طائفة من الشعراء الذين ثبت وجودهم، والشعراء الذين لم يثبت وجودهم تاريخيًّا، لكن الحقيقة لم أجد ما يبرر أن نطلق على الطائفة الأولى اسم العذريين، وعلى الثانية اسم شعراء الغزل العفيف، لاسيما أن جميل بثينة – كما نعرف من تاريخه – هو شاعر عذري أصلاً من حيث نسبته إلى قبيلة بني عذرة، فكيف نخرج من بين الشعراء العذريين شاعرًا عذريا نسبة واتجاهًا؟

لذلك نرى أنه قد يصدق فعلاً أن هناك طائفتين من الشعراء في ظاهرة الغزل العذري، لكنهم في النهاية ينبع شعرهم الغزلي العفيف من معين واحد، معين الغزل البدوي المناهض للغزل الحضري في العصر الأموي.

ويؤكد هذا ما قاله الدكتور محمد حسن عبد الله بعد حديثه عن القس وسلامة:

" ليس القس وسلامة إلا مثلاً سريعًا لعلاقة حب، وصفها القدماء بالورع، ووصفها المحدثون بالعذرية "[2]؛ مما يشير بجلاء إلى أن الوصف بالعذرية محض اصطلاح بين الدارسين المحدثين.

كما أوضح في معرض عدم الاطمئنان إلى تقسيم المحبين والعشاق إلى حسيّين وعذريين* أن العرف الأدبي " أشار إلى الغزل العفيف أو العذري، وحدد رواده من أمثال جميل بن معمر، وقيس بن ذريح، وقيس بن الملوح، والغزل في محبوبة واحدة، ويرود هذا الاتجاه من عاشوا

---

(١) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، للدكتور إبراهيم عبد الرحمن، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٧، ص٨٨.

(٢) الحب في التراث العربي، مرجع سابق، ص٢١٨.

* حيث يرى الدكتور محمد حسن " تقسيم المحبين إلى حسيين وعذريين، أو تقسيم الحب إلى حب حسي وحب عفيف، أمرًا فيه قدر من التسرع، وتجاهل الفروق والتداخلات المشاهدة، فقد ينطوي الضد على الضد، أو يلتقي معه تمامًا في النتيجة النهائية." السابق، ص٢٢١.

حياتهم في إطار تلك العاطفة المحددة "[1]؛ مما يدل أيضًا على عدم التفرقة — من قديم — بين العذري والعفيف.

ويوسع الدكتور محمد حسن من مفهوم العذرية بحيث " لا تصير تلك العذرية مجموعة من الصفات الغريبة الشاحبة التي نمجدها ولا نمارسها، وإنما ستصير صفةً لكل حب حميم يأخذ على المحب مجامع قلبه، ويجعل المحبوب جنته ونجاته معًا، وهنا يشترط أن يظل المحبوب في مستوى الفكرة أو الرمز من أول الحب إلى نهايته، بل يمكن أن يكون، بل ينبغي أن يكون التواصل شاملاً، وكما تتحول المادة إلى طاقة، يتحول التوافق الكامل إلى حب عذري... لا يرتبط بالحرمان، وبقصص الحب الناقصة، بل يرتبط باتحاد الوجدان واتحاد كل لذائذ الحب التي تروي البدن والروح، أو لنقل: تروي البدن، فيصادف اعتداله وسعادته، فتنطلق الروح إلى آفاقها السامية."[2]

ونضيف إلى ذلك أن الظاهرة العذرية ذات سمات وخصائص لغوية ودلالية موحدة ومشتركة، تسمح بتحليلها أسلوبيًا.

ب – فيما يتعلق بالشك في النصوص العذرية:

" إن إشكالية الشك في الظاهرة العذرية لم تقتصر على الشك في الوجود التاريخي لشعرائها أو لقصصهم... وإنما طرحت كذلك إشكالية الشك في نصوصهم وأشعارهم، وذلك راجع إلى أن الظاهرة العذرية ذات سمات وخصائص وموضوعات موحدة، تدور نصوصها وموضوعاتها حول موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة، وما أثمرته هذه العلاقة من حب موحد السمات والخصائص، وقصص وأحداث متشابهة في جميع عناصرها ومقوماتها، من هيام رجل بامرأة واحدة قصر عليها كل حبه، وراح يصف في شعر متميز لوعته وتشبثه بها... وباسمها عرف شعره، ولقرائها شكا وتعذب، يريده روحًا لا جسدًا، هائمًا في الفلاة، ذاكرًا اسمها مناجيًا مظاهر الطبيعة لعلها توصل إليها رسالة حبه.

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق، ص ٢٥٣، و٢٥٤.

كما أن " إشكالية الشك في النصوص العذرية، لم تقتصر على شعر المجنون فقط، بل تعدته إلى جل أعلام الغزل العذري خاصة جميلاً وكثيرًا؛ لما كان بينهما من علاقة تتلمذ تاريخية تثبتها نصوص ترجمتهم؛ إذ كان كثير راوية لجميل، وتلميذًا له، وبذلك طرحت بينهما قضية الإغارة على الشعر، أو ما سماه النقاد القدامى " بالسرقة الشعرية " طرحًا بارزًا."[1]

و"خلاصة ما ينتهي إليه الدارس في تأمله لأطروحات المحدثين، وآرائهم حول الوجود التاريخي للظاهرة العذرية، وشعرائها من حيث نفيها أو إثباتها إلى نظريتين متباينتين:

١- الشك في الوجود الحقيقي لبعض شعراء العذريين، وخاصة ما دار حول إنتاجهم الشعري، من قصص يسرف في تصوير ما كان يعانيه هؤلاء الشعراء من آلام وحرمان.

٢- الإثبات اليقيني لوجود هؤلاء الشعراء تاريخيا، وما روي حول حياتهم من أخبار تسرف في تصوير عواطفهم وتساميهم في الحب.

لكن الذي يستخلصه الدارس من كلتا النظريتين، هو أن الاختلاف واقع حول تفاصيل الجزئيات الخاصة بأخبار العذريين وقصصهم. لكن الإجماع حاصل حول الوجود التاريخي للظاهرة، كظاهرة متميزة في التراث العربي القديم، لها أسس سواء أكانت هذه الأسس مقنعة أم غير مقنعة، وهذا ما جعل كثيرًا من الدراسات تتناولها لا من حيث إنها واقعة تاريخية يجب أن تمارس عليها المقاييس التاريخية العلمية، ولكن من حيث إنها ظاهرة فنية تعبر عن رؤية للعالم."[2]

وهذا الطرح الأخير هو ما يهدف إليه هذا البحث من خلال تطبيق آليات المنهج الأسلوبي على هذه الظاهرة الفنية في الشعر العربي.

---

(١) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٠، و٣١.

(٢) السابق، ص٢٠.

ج- الشعراء العذريون المدروسون:

نستعرض الآن لمحة موجزة عن الشعراء المدروسين نقلاً عما ذكره خير الدين الزركلي في موسوعته: **الأعلام**.

أولاً: مجنون ليلى: (٠٠٠ - ٦٨ هـ = ٠٠٠ - ٦٨٨ م)

" قيس بن الملوح بن مزاحم العامري : شاعر غزل ، من المتيمين ، من أهل نجد . لم يكن مجنونا، وإنما لقب بذلك لهيامه في حب " ليلى بنت سعد ". قيل في قصته: نشأ معها إلى أن كبرت وحجبها أبوها، فهام على وجهه ينشد الأشعار ويأنس بالوحوش ، فيرى حينا في الشام وحينا في نجد وحينا في الحجاز، إلى أن وجد ملقى بين أحجار وهو ميت فحمل إلى أهله . وقد جمع بعض شعره في " ديوان - ط "، وصنف ابن طولون (المتوفى سنة ٩٥٣) كتابا في أخباره سماه " بسط سامع المسامر في أخبار مجنون بني عامر - خ " في دار الكتب. وكان الأصمعي ينكر وجوده، ويراه اسما بلا مسمى. والجاحظ يقول : ما ترك الناس شعرا، مجهول القائل، فيه ذكر ليلى إلا نسبوه إلى المجنون. ويقول ابن الكلبي : حُدثت أن حديث المجنون وشعره وضعه فتى من بني أمية كان يهوى ابنة عم له."[١]

ثانيًا: قيس لبنى: (٠٠٠ - ٦٨ هـ = ٠٠٠ - ٦٨٨ م)

" قيس بن ذريح بن سنة بن حذافة ... شاعر، من العشاق المتيمين . اشتهر بحب " لبنى بنت الحباب الكعبية ". وهو من شعراء العصر الأموي ، ومن سكان المدينة . كان رضيعًا للحسين بن علي بن أبي طالب ، أرضعته أم قيس . وأخباره مع لبنى كثيرة جدا ، وشعره عالي الطبقة في التشبيب ووصف الشوق والحنين ، بعضه مجموع في ديوان."[٢]

---

(١) الأعلام قاموس تراجم، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة التاسعة، نوفمبر ١٩٩٠، جـ ٥، ص٢٠٨، و٢٠٩.

(٢) السابق، جـ٥، ص٢٠٥.

ثالثًا: جميل بثينة: (... – ٨٢ هـ = ... – ٧٠١ م)

" جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي ، أبو عمرو : شاعر ، من عشاق العرب. افتتن ببثينة ، من فتيات قومه ، فتناقل الناس أخبارهما . شعره يذوب رقة ، أقل ما فيه المدح ، وأكثره في النسيب والغزل والفخر . وكانت منازل بني عذرة في وادي القرى (من أعمال المدينة)، ورحلوا إلى أطراف الشام الجنوبية ، فقصد جميل مصر ، وافدًا على عبد العزيز بن مروان ، فأكرمه عبد العزيز وأمر له بمنزل فأقام قليلا ومات فيه . ولعباس العقاد كتاب (جميل بثينة – ط)، وللزبير بن بكار كتاب (أخبار جميل) في سيرته."[١]

رابعًا: كثير عزة: (... – ١٠٥ هـ = ... – ٧٢٣ م)

" كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر الخزاعي ، أبو صخر : شاعر ، متيم مشهور. من أهل المدينة . أكثر إقامته بمصر . وفد على عبد الملك بن مروان ، فازدرى منظره ، ولما عرف أدبه رفع مجلسه ، فاختص به وببني مروان ، يعظمونه ويكرمونه . وكان مفرط القصر دميما ، في نفسه شمم وترفع . يقال له " ابن أبي جمعة " و " كثير عزة " و " الملحي " نسبة إلى بني مليح ، وهم قبيلته ، قال المرزباني : كان شاعر أهل الحجاز في الإسلام ، لا يقدمون عليه أحدا . وفي المؤرخين من يذكر أنه من غلاة الشيعة ، وينسبون إليه القول بالتناسخ ، قيل : كان يرى أنه " يونس بن متى " أخباره مع عزة بنت حميل الضمرية كثيرة . وكان عفيفا في حبه. قيل له : هل نلت من عزة شيئا طول مدتك ؟ فقال : لا والله ، إنما كنت إذا اشتد بي الأمر أخذت يدها فإذا وضعتها على جبيني وجدت لذلك راحة . توفي بالمدينة . له " ديوان شعر – ط "، وللزبير بن بكار " أخبار كثير."[٢]

---

(١) السابق، جـ٢، ص١٣٨.

(٢) السابق، جـ٥، ص٢١٩.

د- الدواوين المدروسة:

انصب البحث على دراسة الدواوين الآتية:

١- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر ١٩٧٩.

كما استعان البحث بديوان مجنون ليلى من جمع الإمام أبي بكر الوالبي، وحققه وعلّق عليه وقدَّم له: محمد إبراهيم سليم. دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير ٢٠٠٥.

٢- قيس ولبنى، شعر ودراسة. جمع وتحقيق: دكتور حسين نصار. مكتبة مصر ١٩٧٩.

٣- ديوان جميل شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق: دكتور حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩.

٤- ديوان كثير عزة، شرح: قدري مايو. دار الجيل، بيروت. الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

كما لم يغفل البحث الاستعانة بديوان كثير عزة الذي جمعه وشرحه: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٧١.

الفصل الأول

الإيقاع العروضي

المبحـــث الأول

الأوزان

تمهيد

يعالج هذا المبحث الأوزان الشعرية التي استخدمها الشعراء العذريون؛ وذلك لمعرفةِ البحور المستخدمة في شعرهم، ونسبة تواترها، وعدد الأشعار التي نُظمت على كل بحر ـ والمقصود بالأشعار مجموع القصائد وما دونها من قطع ونتف وأيتام ـ وكذلك عدد الأبيات؛ لمعرفة طول نفس كل شاعر فى استخدام البحر، ولمعرفة كم الإنتاج الشعرى وغزارته عندهم، هذا بالإضافة إلى خصائص البحور، ومعرفة إلى أى مدى كان اتفاق الشعراء واختلافهم عن الشعر السابق عليهم، ومحاولة تعليل إيثار الشعراء النظم على بحر بعينه دون غيره، كما يهدف هذا المبحث إلى تقديم تعريف بمادة الدراسة التى تتناول الفصول التالية تحليل خصائصها اللغوية.

ولما كان الحديث فى هذا المبحث عن موسيقى الإطار، فإننا نقرر بداية أن البحر الشعرى مَثَلُه مَثَلُ المقام الموسيقى صالح لأن تعزف منه ألحان مختلفة الأغراض والانفعالات، ومختلفة الوقع والتأثير على المتلقى أيضًا، وعلى هذا فلا مجال للقول بأن هناك بحرًا صالحًا لتجارب شعرية أو أغراض دون أخرى، وإذا كان هناك بعض البحور التى يكثر استخدامها فى تجارب دون أخرى، فذلك مرجعه إلى شعور الشاعر وعاطفته، وليس في نوع البحر الذى ينظم عليه قصيدته. " فالبحر والقافية إذن لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة، وهما يظهران كغطاءٍ خارجى يؤثر فقط فى الجوهر الصوتى دون أن يكون لــه تأثير وظيفى على المعنى "[1].

والداعى إلى ذكر هذه النقطة فى مستهل هذا المبحث أن هناك ـ كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ـ " فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربى نفسه الخليل بن أحمد، شاعت واستفاضت وربما ما يزال لها أنصار حتى الآن. هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسى لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية، فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس....

---

(١) النظرية الشعرية، الجزء الأول: بناء لغة الشعر، لجون كوين، ترجمة الدكتور: أحمد درويش، دار غريب، الطبعة الرابعة سنة ٢٠٠٠، ص٥١.

" هذه اللفتة النفسية لدلالة الوزن الشعرى على الحالة النفسية لها من غير شك قيمتها، لكنها لا تصح إلا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى، أعنى أن الشاعر الأول الذى لا نعرفه الآن، والذى عبر عن نفسه فى وزن شعرى بذاته، هو الذى اخترع الموسيقى التى تناسب حالته الشعورية أو التى انبثقت من حالته هذه. فهذا الشاعر قد نسق الطبيعة حينئذ (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقًا خاصًا لم يكن ناجزًا من قبل.....

ومن ثم فنحن مع الدكتور عز الدين فى أن " الوزن ذاته، أى فى صورته المجردة، لا يمكن أن يحتمل أى دلالة انفعالية "[1]. ومجمل القول إن الأوزان " ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانًا متنوعةً من الأنغام، تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشاعر وتفاوت مواقفهم النفسية "[2].

وعلى هذا تكون دراسة الأوزان الشعرية دراسة شكلية؛ للتعرف على ملامح الإطار الموسيقى، " فالوزن ـ على خلاف موسيقى الحشو ـ يتعلق بالشكل دون المحتوى، يحقق فقط الجوهر الصوتى دون أدنى تأثير وظيفى على المعنى "[3].

تواتر البحور في شعر العذريين

توضح الجداول التالية البحور المستخدمة عند الشعراء العذريين، مع إيضاح كم ما نظم عليها من قصائد وما دونها، وكذلك عدد الأبيات التى تمثل امتداد النفس فى استخدام البحر.

---

(١) التفسير النفسي للأدب، للدكتور عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة ١٩٨٤، ص٥٠، ٥١.

(٢) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٤١ ، ٣٤٣.

(٣) بنية القصيدة في شعر أبى تمام، للدكتورة يسرية المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص١٤.

(١) مجنون ليلى

م	البحر	عدد القصائد	ما دون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئويّة بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
			قطع	نتف	أيتام				
١	الطويل	٦٩	٧٢	٩٥	١٦	٢٥٢	%٧٨,٠٢	١٥٥٣	%٨٥,٧١
٢	الوافر	٤	٧	١٨	١	٣٠	% ٩,٢٩	١١١	% ٦,١٣
٣	البسيط	٢	٨	٨	٣	٢١	% ٦,٥٠	٨٠	% ٤,٤١
٤	الكامل	١	٣	١٠	–	١٤	% ٤,٣٣	٤٤	% ٢,٤٣
٥	الخفيف	–	٣	١	–	٤	% ١,٢٤	١٦	% ٠,٨٨
٦	الرجز	–	١	–	–	١	% ٠,٣١	٥	% ٠,٢٨
٧	الرمل	–	–	١	–	١	% ٠,٣١	٣	% ٠,١٦
المجموع		٧٦	٩٤	١٣٣	٢٠	٣٢٣	%١٠٠	١٨١٢	%١٠٠

(٢) قيس لبنى

م	البحر	عدد القصائد	ما دون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئويّة بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
			قطع	نتف	أيتام				
١	الطويل	١٤	١٣	١٦	٧	٥٠	%٦٥,٧٩	٣٤٤	%٧٦,٤٤
٢	الوافر	٢	٦	٥	١	١٤	%١٨,٤٢	٥٤	%١٢
٣	البسيط	٢	١	٢	١	٦	% ٧,٨٩	٣١	% ٦,٨٩
٤	الكامل	–	٢	١	–	٣	% ٣,٩٥	١١	% ٢,٤٤
٥	الخفيف	–	٢	–	–	٢	% ٢,٦٣	٨	% ١,٧٨
٦	المنسرح	–	–	١	–	١	% ١,٣٢	٢	% ٠,٤٤
المجموع		١٨	٢٤	٢٥	٩	٧٦	%١٠٠	٤٥٠	%١٠٠

(٣) جميل بثينة

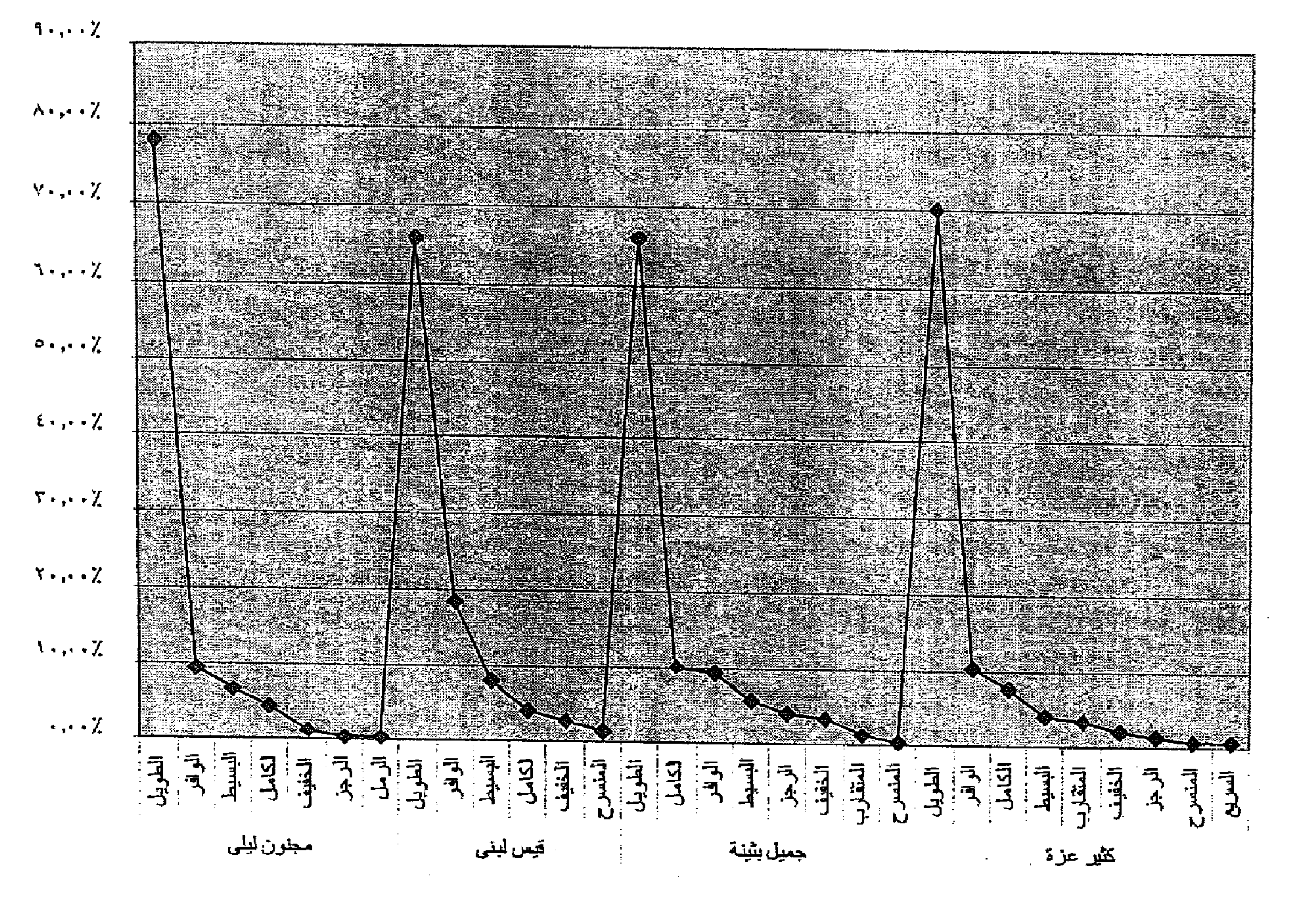
م	البحر	عدد القصائد	ما دون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
			قطع	نتف	أيتام				
١	الطويل	٢٨	٣٤	٥٧	٣٣	١٥٢	%٦٦,٠٩	٩٢٥	%٧٣,٨٢
٢	الكامل	٤	٥	٤	١٠	٢٣	%١٠,٠٠	٩٠	% ٧,١٨
٣	الوافر	٣	–	١٣	٥	٢١	% ٩,١٣	٧٠	% ٥,٥٩
٤	البسيط	٢	٤	٣	٤	١٣	% ٥,٦٥	٦٠	% ٤,٧٩
٥	الرجز	١	٣	٥	–	٩	% ٣,٩١	٦٠	% ٤,٧٩
٦	الخفيف	١	٢	٣	٢	٨	% ٣,٤٨	٣٢	% ٢,٥٥
٧	المتقارب	١	–	١	١	٣	% ١,٣٠	١٤	% ١,١٢
٨	المنسرح	–	–	١	–	١	% ٠,٤٣	٢	% ٠,١٦
المجموع		٤٠	٤٨	٨٧	٥٥	٢٣٠	%١٠٠	١٢٥٣	%١٠٠

(٤) كثيّر عزّة

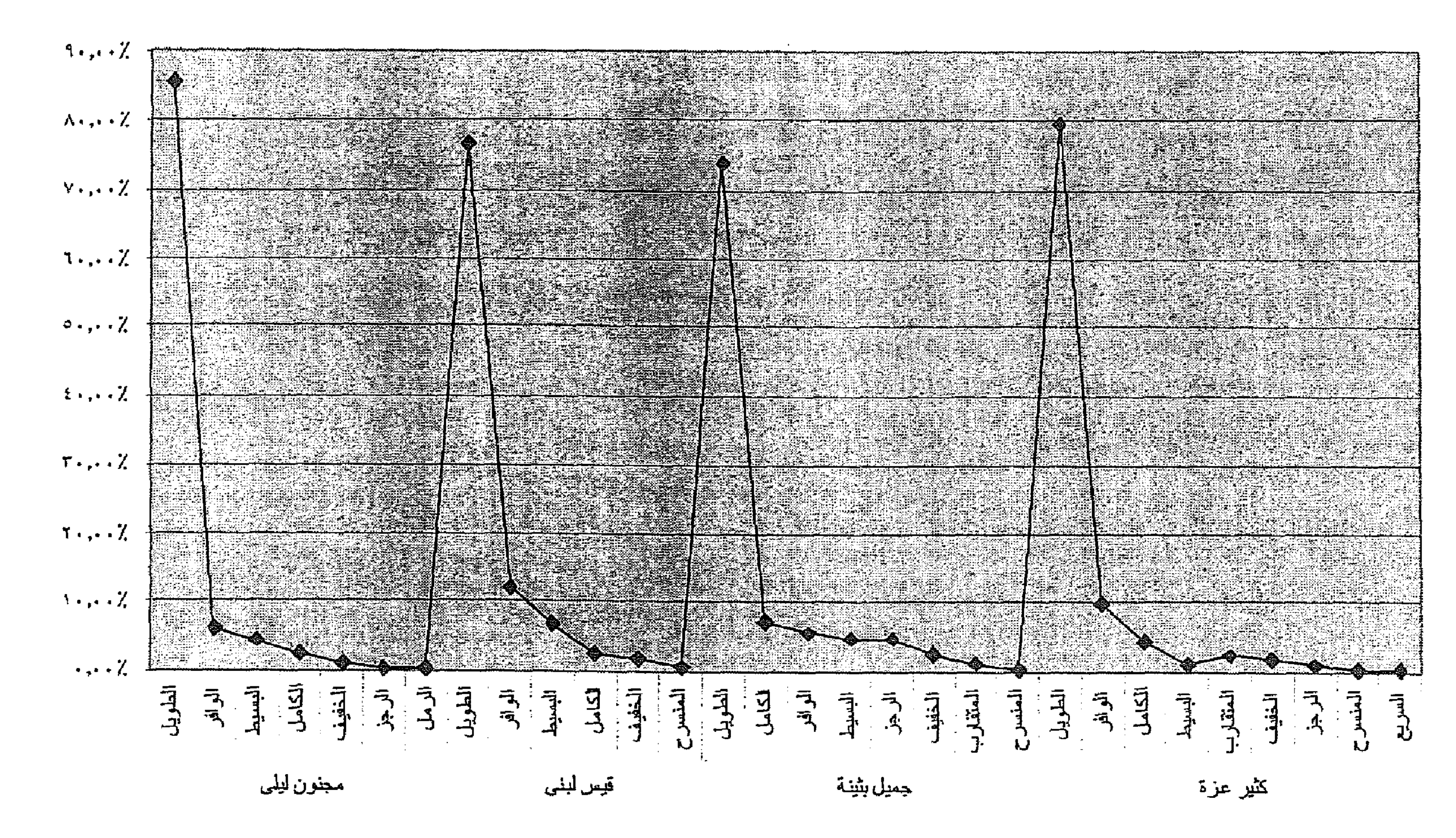
م	البحر	عدد القصائد	ما دون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
			قطع	نتف	أيتام				
١	الطويل	٥٨	١٨	٢٥	٢	١٠٣	%٧٠,٠٧	١٥١٥	%٧٩,٤٩
٢	الوافر	٨	٤	٣	–	١٥	%١٠,٢٠	١٨٥	% ٩,٧١
٣	الكامل	٦	–	٥	–	١١	% ٧,٤٨	٨٣	% ٤,٣٥
٤	البسيط	١	١	٤	–	٦	% ٤,٠٨	٢٠	% ١,٠٥
٥	المتقارب	٢	١	٢	–	٥	% ٣,٤٠	٤٤	% ٢,٣١
٦	الخفيف	١	٢	–	–	٣	% ٢,٠٤	٣٤	% ١,٧٨
٧	الرجز	١	١	–	–	٢	% ١,٣٦	١٥	% ٠,٧٩
٨	المنسرح	١	–	–	–	١	% ٠,٦٨	٧	% ٠,٣٧
٩	السريع	–	–	١	–	١	% ٠,٦٨	٣	% ٠,١٥
المجموع		٧٨	٢٧	٤٠	٢	١٤٧	%١٠٠	١٩٠	%١٠٠

وفيما يلي رسمان بيانيان: أولهما يوضح كم ورود البحور عند الشعراء الأربعة، وهو ما عبرنا عنه في الجداول بعدد الأشعار، والآخر يوضح طول نفس كل شاعر من الشعراء الأربعة في استعماله للبحور.

رسم بيانى يوضح كم ورود البحور عند الشعراء الأربعة



رسم بيانى يوضح طول نفس الشعراء الأربعة فى استعمال البحور



نستنتج من هذه الإحصاءات المفصلة للبحور ونسبة تواترها في الدواوين الأربعة عدة أمور، يتعلق أولها بغزارة الإنتاج الشعري، وثانيها بتنوع البحور، وثالثها بخصائص استخدام البحور.

أولاً: غزارة الإنتاج الشعري:

لقد بلغت جملة أبيات الشعر لدى الشعراء الأربعة (٥٤٢١) بيتًا، وكان **كثير عزة** أغزر الشعراء الأربعة إنتاجًا، حيث بلغ عدد أبيات شعره (١٩٠٦) أبياتٍ، أي بنسبة (٣٥,١٦%) تقريبا من مجموع الشعر العذري المدروس، يليه **مجنون ليلى** وبلغت أبياته (١٨١٢) بيتًا، بنسبة (٣٣,٤٢%)، ثم **جميل بثينة** وأبياته (١٢٥٣) بيتًا، بنسبة (٢٣,١١%)، وأخيرًا **قيس لبنى** ومجموع أبياته (٤٥٠) بيتًا، بنسبة (٨,٣٠%).

هذا فيما يتعلق بكم الأبيات، أما فيما يتعلق بكم الأشعار من قصائد ومقطوعات ونتف وأيتام، نرى أن مجوع أشعار العذريين الأربعة (٧٧٦)، وكان **مجنون ليلى** أغزر الشعراء في عدد الأشعار، حيث بلغ عدد أشعاره (٣٢٣)، بنسبة (٤١,٦٢%)، يليه **جميل بثينة**، حيث بلغ عدد أشعاره (٢٣٠)، بنسبة (٢٩,٦٤%)، ثم **كثير عزة** (١٤٧)، بنسبة (١٨,٩٤%)، وأخيرًا **قيس لبنى** وعدد أشعاره (٧٦)، بنسبة (٩,٧٩%).

ويجمل الجدول التالي كم الإنتاج الشعري لدى الشعراء الأربعة ونسبته المئوية:

الشاعر	عدد الأشعار	النسبة المئوية تقريبا	عدد الأبيات	النسبة المئوية تقريبا
مجنون ليلى	٣٢٣	%٤١,٦٢	١٨١٢	%٣٣,٤٢
قيس لبني	٧٦	% ٩,٧٩	٤٥٠	% ٨,٣٠
جميل بثينة	٢٣٠	%٢٩,٦٤	١٢٥٣	%٢٣,١١
كثير عزة	١٤٧	%١٨,٩٤	١٩٠٦	%٣٥,١٦
المجموع	٧٧٦	%١٠٠	٥٤٢١	%١٠٠

جدول رقم (٥)

ثانيًا: تنوع البحور:

كان كُثَيِّر أكثر الشعراء الأربعة تنوعا للبحور، حيث نظم شعره على تسعة بحور، يليه جميل وجاء شعره على ثمانية بحور، ثم المجنون وقد استخدم سبعة بحور، ثم قيس لبنى، حيث استخدم ستة بحور. هذا وقد انفرد مجنون ليلى باستعمال بحر الرَّمل، كما انفرد جميل بثينة وكثير عزة كلاهما باستخدام بحر المتقارب، واتفق هؤلاء الشعراء الثلاثة معًا في استعمال بحر الرَّجز، حيث لم يرد هذا البحر عند قيس لبنى، كما اتفق كل من قيس لبنى وجميل بثينة وكثير عزة في استخدام بحر المنسرح، حيث إنه لم يرد عند مجنون ليلى، وما عدا ذلك فقد تواتر عند الشعراء الأربعة النظم على بحور خمسة، وهي: الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف، علمًا بأن هذه البحور المتواترة عندهم هي أيضًا البحور الشائعة في الشعر الجاهلي.

وإذا رمنا مقارنة نسبة البحور المتواترة في هذه العينة المدروسة من الشعر العذري بنسبتها في الشعر الجاهلي ــ وفقا لما أحصاه الدكتور إبراهيم أنيس من أوزانه في الجمهرة والمفضليات والأغاني ــ فإننا نرى ما يأتي:

" أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من (٥٢٠٠) بيت من الشعر، موزعة حسب النسب الآتية:

الطويل ٣٤%، والكامل١٩%، والبسيط ١٧%، والوافر ١٢%، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل ٥%، والسريع ٤%، والمنسرح ١%... و"إذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغاني الاثنا عشر الأولى، وجدناها تضمنت (٤٥٠٠) بيت موزعة حسب النسب الآتية:

٣٦% طويل، وكل من الكامل والبسيط ١٢%، والوافر ١١%، والخفيف ٨%، وكل من الرجز والمتقارب ٤%، وكل من السريع والمنسرح ٣%، والرمل ٢%، وكل من الهزج والمديد ١%. "[1]

---

(١) موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة ١٩٨٨، ص١٩١.

أما فيما يتعلق بالشعراء العذريين موضع الدراسة، فتتوزع البحور المتواترة عندهم بالنظر إلى مجموع الأشعار الكلى وكذلك مجموع الأبيات على النسب الواردة في الجدول التالي:

البحر	عدد الأشعار	النسبة المئوية بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
الطويل	٥٥٧	%٧١,٧٨	٤٣٣٧	% ٨٠
الوافر	٨٠	%١٠,٣١	٤٢٠	% ٧,٧٥
الكامل	٥١	% ٦,٥٧	٢٢٨	% ٤,٢١
البسيط	٤٦	% ٥,٩٣	١٩١	% ٣,٥٢
الخفيف	١٧	% ٢,١٩	٩٠	% ١,٦٦

جدول رقم (٦)

وهذه البحور ــ كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس ــ " هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية "[١] .

ومن خلال هذه الإحصاءات المقارنة نخرج بالنتيجة التالية:

ظل الطويل في الشعر العذري محتفظًا بصدارته، بل كان طول النفس فيه أكبر؛ فإذا "كان الطويل في الشعر الجاهلي يشكل ثلث الإنتاج الشعري"[٢]، فإنه يشكل في الشعر العذري أكثر من ثلاثة أرباع الإنتاج الشعري. كما احتفظ الخفيف بتأخره ونسبته القليلة، في حين تقدم الوافر على الكامل والبسيط.

وهكذا يسجل جدول تواتر البحور عند العذريين تصاعد نسبة الوافر بالقياس إلى الشعر الجاهلي.

وإذ "يسجل شعر ما بعد الإسلام تقارب نسب الطويل والكامل"[٣]، فإن الشعر العذري يسجل تقارب نسب البسيط والكامل؛ حيث تبلغ نسبة أبيات الكامل

---

(١) السابق، ص ١٩١، ١٩٢.

(٢) السابق، ص١٩١. وانظر أيضا: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٢١.

(٣) السابق، ص٢١.

(٤,٢١%) تقريبًا، وتبلغ في البسيط (٣,٥٢%) تقريبًا، في حين يظل الطويل متربعًا على عرش الصدارة في الاستعمال دون منازع.

ثالثًا: خصائص البحور المستخدمة:

نقسم البحور المستخدمة عند العذريين هنا إلى مجموعات وفقًا لعدد المقاطع المكونة لكل مجموعة، مع ملاحظة أن هذا التقسيم يتم وفقًا للبنية المثالية للبحر؛ لأن الواقع الفعلي للبحور لا يتوفر فيه كل هذا الكم من المقاطع؛ نظرًا لما يعترى البحور من زحافات وعلل.

المجموعة الأولى:

وهي المؤلفة من ثلاثين مقطعًا (١٨ مقطعا قصيرًا و١٢ مقطعا طويلاً)، وتضم هذه المجموعة بحري الوافر ــ على اعتبار أن أصله (مفاعلتن) ست مرات ــ والكامل، وهما من دائرة المؤتلف:

أ- الوافر:

وهو " مسدس قديم، مربع قديم، أجزاؤه "مفاعلتن" ست مرات، ولم يجئ عن العرب في مسدسه بيت صحيح "[١]، وقد اشترك الشعراء الأربعة قاطبةً في استعماله، وقد احتلّ المرتبة الثانية في جدول تواتر البحور عندهم، وكان استعمالهم لـــه في شكله التام، وكانت نسبة تواتره ــ كما هو مبين بالجدول السابق ــ (٧,٧٥%). هذا وقد كان **مجنون ليلى** أكثر الشعراء استخدامًا لهذا البحر، حيث ورد عنده (٣٠) مرةً، محتلاً المرتبة الثانية، يليه **جميل بثينة**؛ إذ ورد عنده (٢١) مرة، محتلاً المرتبة الثالثة، ثم **كثير عزة**؛ فقد ورد (١٥) مرة، محتلاً المرتبة الثانية، ثم **قيس لبنى**؛ حيث ورد (١٤)مرة، محتلاً المرتبة الثانية أيضًا. بيد أن **كثيرًا** كان أطول نفسًا، حيث كانت جملة الأبيات منه (١٨٥) بيتًا، يليه **المجنون** بـــ(١١١) بيتًا، ثم **جميل** بـــ(٧٠) بيتًا، ثم **قيس لبنى** بـــ(٥٤) بيتًا.

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه:د/ النبوي عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ج٢، ص١١٠٩.

ب- الكامل:

وهو " مسدس قديم، مربع قديم، أجزاؤه "متفاعلن" ست مرات "[1]، وكان جميل أكثر الشعراء الأربعة نظمًا عليه، حيث ورد عنده (٢٣) مرة، وكان جميل أيضًا أطولهم نفسًا، فقد بلغت جملة أبياته منه (٩٠) بيتا، وقد اعتلى المرتبة الثانية. ويلي جميلاً المجنون، حيث ورد عنده (١٤) مرة، واحتل المرتبة الرابعة، وقد ورد مرة واحدة عنده مجزوءًا في نتفة من بيتين، ثم يأتي كثير، حيث ورد عنده (١١) مرة، غير أن كثيرًا كان نَفَسُه ينـــزع إلى الطول؛ إذ بلغت جملة أبياته منه (٨٣) بيتا، في حين بلغت أبيات المجنون منه (٤٤) بيتا، ثم يأتي قيس لبنى، وكان أقلهم في النظم على هذا البحر، حيث ورد هذا البحر عنده (٣) مرات، وجملة أبياته منه لا تتعدى (١١) بيتا، ويأتي هذا البحر في المرتبة الرابعة عنده.

المجموعة الثانية:

وهي المؤلفة من ثمانية وعشرين مقطعًا (٨ مقاطع قصيرة و٢٠ مقطعا طويلاً)، وتضم بحرى الطويل والبسيط وهما من دائرة المختلف:

أ- الطويل:

وهو " مثمن قديم، مسدس محدث، أجزاؤه "فعولن مفاعيلن"... "[2]، وقد اتفق الشعراء العذريون في النظم عليه، وقد احتل المرتبة الأولى في جدول تواتر البحور عندهم، فكانت نسبة تواتر هذا البحر(٨٠%). وكان مجنون ليلى أكثر الشعراء الأربعة استعمالاً للبحر وأطولهم نفسًا؛ إذ بلغ عدد أشعاره من الطويل (٢٥٢)، وجملة أبياته منه (١٥٥٣) بيتا، يليه جميل بثينة، حيث بلغت أشعاره (١٥٢)، ثم كثير، إذ بلغت أشعاره (١٠٣)، غير أن الأخير كان أطول نفسًا، فبلغ مجموع أبياته منه (١٥١٥) بيتا، في حين بلغ مجموع أبيات جميل منه (٩٢٥) بيتا، ثم قيس لبنى وعدد أشعاره على هذا البحر (٥٠)، ومجموع أبياته (٣٤٤) بيتا.

ولعل في كثرة ورود بحر الطويل عند العذريين، وتقدمه على البحور الأخرى دليلاً على زيف فكرة العلاقة بين البحر والغرض التي تبناها

---

(١) السابق، ٢: ٣٠٣.

(٢) السابق،٢: ٣٠٢.

الكثير من الدارسين، حين ربطوا بين بحر الطويل وأغراض الفخر والحماسة ومواقف الجد كالمفاخرة والمهاجاة*، ولكننا هنا رأينا أن أنغام الطويل كانت هي المأثورة عند العذريين في التعبير عن رقة المشاعر وصبابة النفس، ذلك الغرض الذي يبعد كثيرًا عن مجالات الفخر والحماسة والسير والملاحم.

ولكن إذا لم تكن ثمة صلة بين البحر والغرض، فهل لشيوع بحر الطويل في الشعر العذري خاصة، وفي الشعر العربي القديم عامة ــ أيًا كانت أغراضه ــ دلالة ؟

وبعبارة أخرى: لماذا يؤثر الشاعر العربي القديم استخدام بحر الطويل دون البحور الأخرى استخدامًا كبيرًا ؟

إنه لابد من سبب جعل الشعراء العذريين ــ وإن كان بطريقة لاشعورية ــ يقتفون أثر أسلافهم الشعراء، ويكثر نظمهم على هذا البحر الذي شكل ــ كما قلنا ــ ثلاثة أرباع إنتاجهم الشعري.

وفي المحاولة للإجابة على هذا السؤال يسترعى الذهن فكرة أن الشعر بعامة في العصر الأموي لم يكن منبت الصلة عن العصرين الجاهلي وصدر الإسلام، حتى إن من الدارسين من يعدونه محاكاة كاملة للشعر الجاهلي، وعلى ما في هذا الرأي الأخير من مغالاة، دعت الدكتور شوقي ضيف إلى تفنيدها في مقدمة كتابه التطور والتجديد في الشعر الأموي[1]،

---

* من هؤلاء الدارسين على سبيل المثال: د/إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر، ود/عبد الله الطيب في المرشد إلى فهم أشعار العرب، وأ/أحمد الشايب في أصول النقد الأدبي. انظر ما كتبه الدكتور طارق شلبي من نقد على تعميم آراء هؤلاء الدارسين في شعر عبيد بن الأبرص ــ دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٤، ص٨٣. ويقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن: " وقد أخذ هذا الاتجاه النقدي الذي يربط بين الأوزان والمعاني يغزو النقد العربي الحديث، منذ وقت مبكر، في كتابات المرصفي والبستاني والرافعي والعقاد والنويهي وغيرهم من النقاد المحدثين. " مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص٣٣٨.

(١) انظر التطور والتجديد في الشعر الأموي ، للدكتور شوقي ضيف، مقدمة الطبعة الثانية١٩٩١، ص٥، و٦.

إلا أنه يمكن القول بأن هناك تأثرًا وعلاقة على أي نحو من الأنحاء، فعندما يستمع الشاعر الأموي إلى ما قيل من شعر سابق عليه، فإنما يستمع إلى الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، وإذا كان الطويل يشكل ثلث الإنتاج الشعري في العصر الجاهلي، فلا غرابة أن يكون هذا هو البحر الغالب في عصر استمد قيمه الفنية من الشعر السابق عليه ــ مع التسليم أيضًا بمحاولات التطوير والتجديد ــ حيث أَلِفَت الأذن النظم على هذا البحر أكثر من غيره من البحور الأخرى. ولكنْ يظل السؤال قائمًا: لماذا الطويل هو الذي يحتفظ بصدارة البحور استعمالاً ؟

ليس أمامنا سوى النظر إلى الخصائص الموسيقية لهذا البحر، التي تتمثل فيما يلي:

أولاً: بحر الطويل من البحور المركبة، أي المؤلفة من تفعيلتين مختلفتين، فقد " اختارت الفاعلية الشعرية المغايرة في الأبحر المزدوجة في موضع يحقق تناظرًا كاملاً في التشكل الإيقاعي، وذلك طبيعي في الثقافة العربية؛ لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة "[١].

ثانيًا: أنه بالرغم من أن بحر الطويل لم يكن أكثر البحور عددًا في المقاطع، إذ يعلو عليه الكامل، حيث يبلغ ثلاثين مقطعًا، في حين أن الطويل يبلغ ثمانية وعشرين مقطعًا ــ وهذا بالطبع على مستوى البنية المثالية للبحر فحسب ــ بالرغم من ذلك، فإن حروف تفعيلات الطويل أكثر عددًا، فعددها ثمانية وأربعون أو سبعة وأربعون حرفًا، أما الكامل فحروفه اثنان وأربعون حرفًا، أضف إلى ذلك أن الكامل يتكون من تكرار تفعيلة واحدة (متفاعلن)، فهو من البحور الصافية التي لا تقدم نغمًا متنوعًا، أما البحور المركبة فيدفع تنوع التفعيلة فيها رتابة انتظام الإيقاع؛ وهذا مما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأن " بحر الطويل يعطى إمكانات للسرد، وللبسط القصصي، والعرض الدرامي.... والمعاني الجادة ــ كما يقول ابن العميد ــ لا تؤدى إلا بنفس طويل ولا تتلاءم إلا مع الأعاريض الطويلة

---

(١) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، للدكتور كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص١٧٦.

"[1]. وهذا مع تحفظنا على الربط بين المعاني والأعاريض كما سبق أن قلنا.

لكن إذا كانت هذه الخصائص كذلك، فإن الأمر يحتاج إلى دليل وبرهان على صدقها، ويأتي هذا الدليل ــ في رأينا ــ من خلال اختبار الواقع الفعلي للبحر عن طريق تخير عينة من القصائد عند الشعراء العذريين، ذلك أن الحديث عن كثرة الحروف، وعدد المقاطع، وازدواج التفعيلة، كل ذلك لا يخرج عن البنية المثالية أو الشكل التجريدي الذي وضعه الخليل، أما الواقع الشعري فغير ذلك، حيث يلجأ الشعراء إلى العدول عن هذا النمط المثالي باستخدام الزحافات والعلل التي تحدث تغييرًا في الأبيات إما بالحذف أو بالتسكين في الزحافات، وإما بالحذف أو بالزيادة في العلل. ومجمل الفكرة التي نود أن نختبرها هي أنه إذا كان الشاعر يرغب في الاقتراب من البنية المثالية للبحر، فلا يكثر من الزحافات والعلل، فهو بالفعل يريد بحرًا تزيد تفعيلاته من طول نفسه، بحيث تجعله يبسط في سرده وعرضه لمختلف انفعالاته.

ولما كان بحر الطويل هو مجال القول، فقد قمنا باختيار أطول قصيدة عند كل شاعر من الشعراء الأربعة من بحر الطويل، ثم تحليل الإطار الإيقاعي لها كما يلي:

تَـذَكَّـرتُ لَيْــلَى وَالسِّـنِيـنَ الْخَـوَالِيَا عند مجنون ليلى، كانت أكبر

وقد حدث بها تسعة وخمسون زحافًا، في مقابل أربعمائة وست وعشرين إمكانية تزحيف كانت متاحة أمام الشاعر، وهذا يعنى أن واقع الزحاف يشكل ١٣,٨٥% تقريبًا من إمكانية التزحيف، حيث حدث تزحيف للتفعيلة الأولى خمس عشرة مرة، والثانية مرة واحدة، والثالثة خمس عشرة مرة، والخامسة عشرين مرة، ولم يحدث للسادسة تزحيف، وحدث للسابعة ثمانيَ مرات.

---

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، للدكتور صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة ١٩٩٣، ص١٧٦.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٢٢٦.

أما قيس لبنى، فكانت أكبر قصائده قصيدته التي مطلعها[1]:

عفَا سَرِفٌ مِنْ أهْلِهِ فَسُرَاوِعُ فَجَنْبَا أرِيكٍ فَالتِّلاعُ الدَّوَافِعُ

وهي أيضًا من الطويل ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض، ويبلغ عدد أبياتها أربعة وخمسين بيتًا، دخلها واحد وثمانون زحافًا في مقابل ثلاثمائة وأربع وعشرين إمكانية تزحيف متاحة، أي ما يمثل ٢٥% فقط من المتاح، فقد حدث تزحيف للتفعيلة الأولى ستًا وعشرين مرة، ولم يحدث للثانية أي تزحيف، وحدث تزحيف للثالثة واحدًا وعشرين مرة، وللخامسة أربعًا وعشرين مرة، وللسادسة مرتين، وللسابعة ثماني مرات.

وأما جميل بثينة، فكانت أكبر قصائده قصيدته التي عَنْوَن لها المحقق الدكتور حسين نصار بعنوان: هجر أو دلال، ومطلعها[2]:

أمِنْ آلِ لَيْلَى تَغْتَدِي أمْ تَرَوَّحُ ولَلْمُغْتَدِى أمْضَى هُمُومًا وَأسْرَحُ

وهي كذلك من الطويل ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض، ويبلغ عدد أبياتها ستين بيتًا، إلا أن البيت الأخير ــ كما قال المحقق وكما هو واضح في البيت ــ محرف؛ لذا سننظر إلى القصيدة باعتبارها تتألف من تسعة وخمسين بيتًا.

وقد دخل الزحاف هذه القصيدة تسعا وتسعين مرة، في مقابل ثلاثمائة وأربع وخمسين إمكانية متاحة للتزحيف، مما يجعل نسبة الزحافات ٢٧,٩٦% من المتاح، إذ حدث تزحيف للتفعيلة الأولى ثلاثًا وثلاثين مرة، ولم يحدث للثانية أي تزحيف، أما الثالثة فقد دخلها الزحاف ثلاثًا وعشرين مرة، والخامسة تسع عشرة مرة، ولم يحدث للسادسة أي تزحيف، ودخل السابعة أربعًا وعشرين مرة.

وأما كثير عزة فكانت أكبر قصائده تلك القصيدة التي مطلعها[3]:

خَلِيلَيَّ إنْ أمُّ الْحَكِيمِ تَحَمَّلَتْ وَأخْلَتْ لِخَيْمَاتِ الْعُذَيْبِ ظِلالَهَا
فَلاَ تَسْقِيَانِيْ مِنْ تِهَامَةَ بَعْدَهَا بِلالاً، وَإنْ صَوْبُ الرَّبِيعِ أسَالَهَا

---

(١) قيس ولبنى، ص١٠٢.

(٢) ديوان جميل شاعر الحب العذري، ص٤٤.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٢٢١.

وهي أيضًا من الطويل ذي العروض المقبوضة والضرب المقبوض، ويبلغ عدد أبياتها ثمانية وسبعين بيتًا، والطريف أنها وإن كانت مبتدئة بالغزل، فإن غرضها الأساسي مدح الخليفة عبد الملك بن مروان.

وقد حدث تزحيف بها مائة وستًا وعشرين مرة، في مقابل أربعمائة وثمان وستين إمكانية كانت متاحة أمام الشاعر للتزحيف، أي أن واقع دخول الزحاف كان بنسبة ٢٦,٩٢%، دخل التفعيلة الأولى إحدى وثلاثين مرة، ولم يدخل الثانية، ودخل الثالثة ثلاثين مرة، والخامسة أربعًا وعشرين مرة، والسادسة أربع مرات، والسابعة سبعًا وثلاثين مرة.

من كل ما تقدم نستطيع أن نستنتج أن الشعراء الأربعة لم يكن لديهم الرغبة في خلخلة النظام الإيقاعي للقصيدة، فكما هو واضح لم تقترب نسبة الزحافات الفعلية من نصف الإمكانات المتاحة للتزحيف.

ويوضح الجدول التالي إجمالا لكم الزحافات عند الشعراء في القصائد المختارة ونسبتها المئوية:

الشاعر	عدد الأبيات	إمكانية التزحيف	واقع التزحيف	النسبة المئوية
مجنون ليلي	٧١	٤٢٦	٥٩	%١٣,٨٥
قيس لبنى	٥٤	٣٢٤	٨١	%٢٥
جميل بثينة	٥٩	٣٥٤	٩٩	%٢٧,٩٦
كثير عزة	٧٨	٤٦٨	١٢٦	%٢٦,٩٢

جدول رقم (٧)

وليس لكل ذلك من دلالة ــ في رأي الباحث ــ سوى أن كل شاعر من أولئك الشعراء يريد بحرًا تساعد تفعيلاته على الإسهاب وطول النفس، بحيث تجعله يبسط في سرد أفكاره وانفعالاته، وما كان الطويل طويلاً إلا لهذا السبب، ونضيف إلى ذلك أن هذا البحر يشكل بنية ثقافية إيقاعية لدى الشاعر العربي القديم؛ حيث كان عليه الاعتماد أكثر من غيره في نظم الشعر في العصر الجاهلي وصدر الإسلام.

بيد أن المرء إذا رام الاقتراب من هذا البحر لمعرفة علاقته بالتجربة العذرية أو أثره فيها، فإنه يجد أن هذه العلاقة وهذا الأثر لم يأتيا من جراء اختيار البحر، بل من كيفية استخدامه. فما كان الاختيار سوى إطار للتجربة قدمت فيما سبق محاولة لتعليله، أما تجلى التعبير عن التجربة

الشعرية موسيقيا فهذا نابع من طريقة استغلال الشاعر وتوظيفه إمكانات الصوت والتركيب والدلالة لمفردات البيت المنظوم على البحر لا من البحر ذاته؛ " إذ إن النظام العروضي يتيح للمبدع بناء شكليا، ويتمثل جهده الحقيقي في ملء هذا البناء بمادته التعبيرية بحيث يتم ذلك وفق معادلة محسوبة بين البناء الإيقاعي والبناء الصرفي.... هذه المعادلة هي التي يمكن أن تتصل ــ من قريب أو بعيد ــ بالشعرية."[1]

ويقول الدكتور خريستو نجم عن شعر جميل بثينة ــ ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن ما ينطبق على جميل في هذا الملمح ينطبق على بقية الشعراء العذريين ــ يقول متحدثا عن تطويع شعره للغناء:

" فالذي يسر شعر جميل، هذا التطويع للغناء وما يستلزمه من البعد عن غلظة الحرف ونفرة الكلمة وثقل التركيب. والغريب أنك لا تجد في الديوان هذا التنويع في الأوزان على غرار ما تلقاه عند عمر بن أبى ربيعة، ولا تجد البحور المجزوءة أو الخفيفة كما هو شائع عند المغنين الحجازيين، ولكنك مع ذلك تشعر بهذه الموسيقى الباطنية تتدفق عبر الكلمات وتنساب بين السطور لحنا خفيا لا يبين. وإلا فكيف انتشرت أشعار جميل على ألسنة المغنين وأغلبها من البحر الطويل؟....

" فنسبة الأوزان الخفيفة ضئيلة جدًا بالقياس إلى البحور العربية الطويلة، إلا أن عنصر الغناء عرف كيف يجد طريقه إلى شعر جميل، فيشحن الكلمة بالجرس الموسيقي ويرفقها برنة الأسى ونغمة الحزن العميق."[2] ويقول الدكتور زكى مبارك: " وقد غنى من شعر جميل تسعة وعشرون صوتا، ولهذه الإشارة مدلول، فهي تشهد لشعره بالموسيقية، وتبين كيف كانت أشعاره من أفراح الحياة في تلك العهود."[3]

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، للدكتور محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص ٥٩.

(٢) جميل بثينة والحب العذري، للدكتور خريستو نجم، تقديم: د/ ياسين الأيوبي، دار الرائد العربي بيروت/ لبنان ١٩٨٢م، ص ٢٣٦، ٢٣٧.

(٣) العشاق الثلاثة، للدكتور زكى مبارك، سلسلة اقرأ، طبعة دار المعارف ١٩٩٢، ص ٤٦.

ومن ثم نصل إلى أن التعرف على خصائص الشعر العذري موسيقيا ــ بل أي شعر بصفة عامة ــ لا يتأتى إلا بدراسة الوجه الآخر من موسيقى هذا الشعر، ذلك الوجه " الذي يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة، ويحقق لها تنوعها وتجددها وانفلاتها من أسر هذه "السيمترية" المتمثلة في أطر الأوزان المعروفة، ونعنى به (الموسيقى الداخلية)."[1] وسيأتي الحديث عن هذه الموسيقى الداخلية في فصل الإيقاع البديعي الذى يمثل موسيقى الحشو في الشعر العذري.

ونعود للحديث عن بقية البحور التي نظم عليها الشعراء العذريون أشعارهم:

ب-**البسيط:**

وهو " مثمن قديم، مسدس قديم، مربع محدث، أجزاؤه "مستفعلن فاعلن" "[2]وقد اشترك الشعراء الأربعة في النظم عليه، واحتل المرتبة الرابعة في جدول تواتر البحور عندهم، حيث بلغ مجموع شعرهم منه (٤٦)، وبلغت أبياتهم منه (١٩١) بيتًا، بنسبة (٣,٥٢%) تقريبًا. وفي أثناء الحديث عن بحر البسيط في جدول تواتر البحور عند العذريين يستوقفنا سؤال هو: لماذا تأخر بحر البسيط في هذا الجدول، بالرغم من كونه بحرًا مزدوج التفعيلة مثله مثل الطويل، وقد سبق أن ذكرنا في معرض الحديث عن الطويل أن ازدواج التفعيلة يعمل على دفع رتابة انتظام التفعيلة الواحدة، الأمر الذي يحدث تنويعًا إيقاعيًا؛ مما يجعل النظم عليه أكثر من غيره ؟ هذا بالإضافة إلى أن نسبة تواتر البسيط في الشعر القديم عامة كانت مرتفعة بعض الشيء؛ مما حدا بحازم القرطاجني أن يدرجه ــ أي بحر البسيط ــ مع الطويل في منزلة واحدة، فقال:

" ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط،

(١) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص ٣٤٦.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ٢: ١١٠٩.

ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف...."[1]

غير أننا نرى، كما وضَّح لنا جدول تواتر البحور، أنه في الشعر العذري ارتفعت نسبة الوافر والكامل وانخفضت نسبة البسيط.

إننا إذا عاودنا النظر في البحور المتواترة عند الشعراء العذريين الأربعة مجتمعين على هدى موقع الوتد المجموع (--ه) من التفعيلة، أو ما يسمى بالجوهر الثنائي التكوين، أمكننا ذلك من الاقتراب من تفعيلات البحور، وبالتالي الوصول إلى تعليل لهذه الظاهرة العروضية عند العذريين. وقبل الحديث عن موقع هذا الجوهر الثنائي التكوين في البحور المتواترة لدى الشعراء، نتحدث عن أهمية هذا الجوهر الثنائي التكوين.

لقد " تنبه " فايل " إلى دور الوتد المجموع في انتظام الإيقاع، فهناك نواة نغمية قائمة بين حركة قصيرة غير منبورة وحركة طويلة منبورة، هي النواة التي لا تتغير في جميع الأوزان العربية، وفي الوقت نفسه تكون جميع البحور وهي الوتد المجموع (--ه)، على أن المقاطع الأخرى للأوزان محايدة من ناحية النغم؛ أي أنها لا تميز بالنبر ولا هي ثابتة من ناحية الكم، ولا يمكن لنواتين منغمتين أن تتلاحقا مباشرة، ولكن يجب أن يكون بينهما فاصل هو مقطع أو مقطعان محايدان"[2]. ويتضح من كلام "فايل" أهمية الوتد المجموع، غير أننا نخالفه الرأي حين يذهب إلى أنه النواة الإيقاعية التي لا تتغير في جميع الأوزان العربية؛ إذ إن الوتد المجموع ــ كما يقول علم العروض العربي ــ تطرأ عليه زحافات وعلل تختص به تغير من طبيعته الإيقاعية بالزيادة أحيانا والنقصان أحيانا أخرى، وهي: القطع والتشعيث والحذذ من علل النقص، والترفيل والتذييل من علل الزيادة، والخرم من العلل الجارية مجرى الزحاف. وبرغم ذلك فإن " تأمل هذه النواة الإيقاعية يقودنا إلى الكشف عما تهبه للبحور من

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس١٩٦٦، ص٢٦٨.

(٢) ملاحظات على الأوزان العربية القديمة، ليوهان فك، ترجمة: الدكتور مراد كامل، مقال في مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثامن عشر ١٩٦٢. وانظر أيضًا: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص٤٢، وشعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية، ص١٠١.

إيقاع؛ إذ إن هذا الجوهر الثنائي التكوين جوهر إيقاعي صاعد يتضح تأثيره أشد الاتضاح حين نقارنه بسائر مكونات التفعيلة التي تكون مع هذا الإيقاع الصاعد معزوفة متناغمة الألحان متباينة الأنغام صعودًا وهبوطًا. ويظهر ذلك لو قارنا – مثلا – الأثر الناجم عن هذا الجوهر الثنائي التكوين بالأثر الناشئ عن السبب الخفيف."[1]، كما تظهر أهمية الوتد المجموع في ضوء نظيره الوتد المفروق، فإذا كان الوتد المجموع يتألف من مقطع قصير غير منبور يتلوه مقطع طويل منبور، فإن " المفروق مكون من مقطع طويل منبور يتلوه مقطع قصير؛ أي على خلاف ما نجده بالوتد المجموع، وهذا يجعل الإيقاع فيه هابطا، ولم يكن للإيقاع الهابط نصيب يذكر بالشعر القديم، فلم يرد به أي بيت مبدوء بالوتد المفروق، أو بتفعيلة ذات وتد مفروق، كما أنه لم يرد أي وزن تتكرر فيه تفعيلة من ذات وتد مفروق دون أن تشاركها تفعيلة أخرى بها وتد مجموع...."[2]

ولهذه الأهمية البالغة لهذه النواة الإيقاعية نعيد تقسيم البحور وفقا لها إلى ثلاث مجموعات كالتالي:

بحور مبدوءة بالوتد المجموع، ونسبة تواترها في مجموع الدواوين	بحور منتهية أو مشتملة على الوتد المجموع، ونسبة تواترها في مجموع الدواوين	بحور مشتملة على الوتد المفروق، ونسبة تواترها في مجموع الدواوين
الطويل: (فعولن مفاعيلن) عدد الأشعار: ٥٥٧ وطول النفس:	الكامل: (متفاعلن) الأشعار: ٥١ والنفس: ٢٢٨ البسيط: (مستفـعلن فاعلن)	الخفيف: (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) الأشعار: ١٧ والنفس: ٩٠
المجموع الأشعار: ٦٣٧ بنسبة (٨٢,٨%) النفس: ٤٧٥٧ بنسبة (٨٧,٧٥%)	**المجموع** الأشعار: ٩٧ بنسبة (١٢,٥%) النفس: ٤١٩ بنسبة (٧,٧٣%)	**المجموع** الأشعار: ١٧ بنسبة (٢,١٩%) النفس: ٩٠ بنسبة (١,٦٦%)

جدول رقم (٨)

(١) شعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية، ص١٠١.

(٢) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، للدكتور محمد عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٦، ص١٤٨.

بالنظر إلى هذا الجدول نرى أن البحور التي تشتمل على الوتد المجموع هي التي لها الصدارة، ولاسيما البحور التي تبدأ بالوتد المجموع، وهي هنا بحرا: الطويل (فعولن مفاعيلن) والوافر (مفاعلتن)، " ومن هنا يعد الطويل من أكثر البحور ثراء، فاثنتان من التفاعيل الثلاثة المبدوءة بالوتد المجموع يتكون منها الطويل؛ فالطويل يبدأ بالجوهر الثنائي التكوين وهو جوهر إيقاعي صاعد، يتلوه سبب خفيف ثم يأتي الجوهر الإيقاعي ثانية....."[1] ومن ثم "فالبحور المبدوءة بالوتد المجموع تتميز بأنها تبدأ بالإيقاع الصاعد المتمثل في الوتد المجموع، ثم يهبط هذا الإيقاع الصاعد بالمقاطع المحايدة، ثم يعاود صعوده مرة أخرى، وهكذا يستمر الإيقاع متراوحا بين صعود وهبوط . أما في تلك البحور التي تتضمن أو تنتهي بالوتد المجموع، فنلاحظ أن الإيقاع فيها يبدأ بطيئًا ثم يقفز هذا الإيقاع فجأة عند الوتد المجموع، ثم يعود بطيئًا مرة أخرى، أي أن الإيقاع في هذه المجموعة إيقاع "قافز" يبدأ بطيئًا ثم يصعد به الوتد المجموع ."[2] وهذا الابتداء بالحركة الإيقاعية الصاعدة لا يتجلى في بحر البسيط، ذلك البحر الذي إن كان ينتهي بوتد مجموع في كلتا تفعيلتيه، إلا أن ابتداءه بسببين خفيفين في مستفعلن (–ه–ه) وسبب خفيف في فاعلن (–ه) يتمخض عنه بطء في الإيقاع، الأمر الذي لا نجده في الطويل والوافر. ومما يدعم هذا الرأي تقدم الكامل على البسيط، فالكامل وإن كان ينتهي مثل البسيط بالوتد المجموع، إلا أنه لا يبدأ بسببين خفيفين بل يبدأ بالفاصلة الصغرى (– – –ه) أو بسبب ثقيل (– –) وسبب خفيف (–ه)، " وتوالي المتحركات على هذا النحو يمنح الوزن لدونة وتدفقا واسترسالا "[3] وهذه الحركية يفتقر إليها البسيط، ولذلك عندما يرغب الشاعر في تبطئة إيقاع الكامل يحول متفاعلن إلى مستفعلن.

وفي ضوء ما سبق هل يمكننا أن نصل إلى أن إيقاع الشعر العذري كان إيقاعًا موجيًا ــ إن صح استخدام هذا التعبير ــ يميل إلى المراوحة

---

(١) بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص ٤٢.

(٢) شعر عبيد بن الأبرص، ص ١٠٨ ، ١٠٩.

(٣) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، للدكتور جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة ١٩٩٥، ص٣١٧.

بين الصعود والهبوط مبتدئًا بالإيقاع الصاعد أكثر من ميله إلى القفز من الهابط إلى الصاعد؟

إن كان هذا الأمر ينطبق على الشعراء العذريين في مجموعهم، فإنه يصدق أكثر ما يصدق على كثير عزة، فلعل غزارة إنتاجه الشعري هي التي جعلت هذه الظاهرة ملمحا إيقاعيًا في الشعر العذري من حيث كونه تراثا شعريا واحدا؛ إذ تقدم الوافر والكامل على البسيط، كما أن المتقارب ـــ وهو من البحور التي تبدأ بالوتد المجموع ـــ وإن تأخر في نسبة عدد الأشعار عن البسيط، إلا أنٍ نفسه في المتقارب كان أطول منٍ البسيط، فنظم على المتقارب (٤٤) بيتاٍ، بينما كانت أبيات البسيط (٢٠) بيتاً، أضف إلى ذلك أن المتقارب نظم منه قصيدتين ونتفتين وقطعة، بينما نظم من البسيط قصيدة وقطعة وأربع نتف.

أما سائر الشعراء فكانت نسبة البسيط مقتربة إلى حد ما من الوافر والكامل، بل تقدم البسيط على الكامل عند مجنون ليلى وقيس لبنى، فتوسطت نسبة البسيط بين الوافر والكامل، أما جميل فبرغم انخفاض نسبة الأشعار المنظومة على البسيط مقارنة بالكامل والوافر، إلا أن نفسه فيه كان طويلاً؛ مما قرب من نسبة أبيات البسيط بالوافر، كما يتضح لنا من خلال جدول الإحصاءات الخاص بجميل.

ومن ثم كان البسيط أكثر ورودًا عند مجنون ليلى؛ حيث ورد عنده (٢١) مرة محتلا المرتبة الثالثة، ونفسه فيه كان ينزع إلى الطول مقارنة بسائر الشعراء؛ فقد بلغت أبياته (٨٠) بيتا، ويلي المجنون جميل؛ حيث احتل البسيط المرتبة الرابعة عنده، فبلغت أشعاره منه (١٣)، وكان نفسه في هذه الأشعار طويلا، فبلغت أبياته منه (٦٠) بيتا، ثم قيس لبنى؛ إذ احتل البسيط المرتبة الثالثة، فورد (٦) مرات متفقا في ذلك مع كثير عزة، بيد أن نفس قيس كان أطول؛ فبلغت أبياته (٣١) بيتا، في حين بلغت أبيات كثير (٢٠) بيتا.

لذلك نرى أن تعميم هذا الملمح على الشعر العذري متمثلا في الشعراء الأربعة برمتهم فيه مغالاة تخرج عن النظر العلمي الصحيح، هذا فضلا عن أن شعر كثير لم يكن خالصا للغزل العفيف فحسب، بل تعددت أغراضه بين وصف ومدح وهجاء ورثاء فضلا عن الغزل.

وعلى هذا يمكننا القول إن البحور الثلاثة: الوافر والكامل والبسيط، لم يكن تخيرها متساوقا عند الشعراء الأربعة في ترتيب ورودها، ولكننا برغم ذلك يمكننا أن نصل إلى أن ورود هذه البحور الثلاثة على اختلاف ترتيب الورود بعد الطويل يؤكد أن شعر العذريين الأربعة كان شعرا يتسم بإيقاع صاعد مرده توالي الأوتاد المجموعة، بيد أن هذا الصعود ليس صعودا متزايدا، حيث إن المقاطع المحايدة ــ كما قلنا ــ تعمل على تنويع الإيقاع، فيتراوح بين صعود وهبوط.

المجموعة الثالثة:

وهي التي تتألف من أربعة وعشرين مقطعا (٦ مقاطع قصيرة و١٨ مقطعا طويلا)، وتضم من البحور التي نظم عليها العذريون بحور: الرجز والرمل من دائرة المشتبه، والسريع والمنسرح والخفيف من دائرة المجتلب*.

كما تتألف هذه المجموعة من أربعة وعشرين مقطعا كالتالي: (٨ مقاطع قصيرة و١٦ مقطعا طويلا)، وتضم بحر المتقارب من دائرة المتفق.

أ- الرجز:

" هذا البحر موحد التفعيلة. وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا، وتميز عن بقية البحور في التطبيق عندهم بمظهرين:

---

* هناك خلاف بين كتب العروض حول تسمية بحور دائرتي الهزج والسريع، فابن جنى والخطيب التبريزى، عندهم أن دائرة السريع هي دائرة المجتلب وبحورها: (السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث)، ودائرة الهزج هي دائرة المشتبه وبحورها: (الهزج، والرجز، والرمل). أما السكاكي في مفتاح العلوم فيعكس التسمية، فدائرة السريع ببحورها الستة السابقة هي دائرة المشتبه، ودائرة الهزج ببحورها الثلاثة السابقة هي دائرة المجتلب. ولما كان الأمر فيه خلاف على النحو الذي عرضناه، ولما كان الأمر محض خلاف حول التسمية فحسب؛ إذ إنه لا خلاف على بحور الدائرتين، نميل إلى الأخذ بالرأي الأول؛ لقدم كتابي ابن جنى والتبريزي على كتاب السكاكي. انظر في سبب تسمية الدائرتين: **كتاب العروض ومختصر القوافي** لابن جنى، تحقيق الدكتور: فوزي العيسى، بدون تاريخ ص٩٨،٩٩- وص ١٣٥،١٣٦. **والوافي في العروض والقوافي** للخطيب التبريزى، تحقيق الدكتور: فخر الدين قباوة. دار الفكر دمشق- سورية، الطبعة الرابعة ١٩٨٦ ص ١١٩،١٢٠- وص١٦٠،١٦١.

_ استعماله بحرا عاديا موحد القافية كبقية البحور، فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد.

_ واستعماله بحرا خاصا متنوع القوافي مصرع الأبيات، فسميت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز."[1]

وقد مر من قبل ذكر أن هذا البحر لم ينظم عليه قيس لبنى ونظم عليه بقية الشعراء، وكان جميل بثينة أكثر الشعراء نظما عليه، حيث ورد عنده (٩) مرات، وكانت جملة أبياته منه (٦٠) بيتا، ثم يأتي كثير عزة، حيث ورد عنده مرتين، بيد أن نفسه فيه كان ينزع إلى الطول؛ إذ بلغت أبياته منه (١٥) بيتا. أما مجنون ليلى فكان أقل الشعراء نظما على هذا البحر، حيث لم يرد عنده سوى مرة واحدة، وكانت مقطوعة من خمسة أبيات.

ويلاحظ أن مجنون ليلى وجميل بثينة استخدما هذا البحر في إطار القصيد أي موحد الروي، وأما كثير عزة فاستخدمه على نمط الأراجيز أي على أنه نوع في القوافي. كما يلاحظ اتفاقهم في استخدام الرجز مشطورا، فلو يرد عندهم تاما أو مجزوءا أو منهوكا، والذي يعضد ذلك الأمر اتفاق أحرف الروي كلها في أرجاز المجنون وجميل.

ب-الرمل:

وهو بحر " مسدس قديم، مربع قديم، أجزاؤه " فاعلاتن" ست مرات "[2]، ولم يرد هذا البحر سوى عند مجنون ليلى مرة واحدة في ثلاثة أبيات، وهي أبياته التي يقول فيها[3]:

قَمَرٌ نَمَّ عَلَيْهِ نُورُهُ ... كَيْفَ يُخْفِي اللَّيلُ بَدْرًا طَلَعَا
رَصَدَ الْخَلْوَةَ حَتَّى أَمْكَنَت ... وَرَعَى الساهِرَ حَتَّى هَجَعَا
رَكِبَ الأَخْطَارَ فِي زَوْرَتِهِ ... ثُمَّ مَا سَلَّمَ حَتَّى وَدَّعَا

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦، ص ٢٣.

(٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ٢: ١١١٠.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٥٨.

وإذا كان الرمل قد سمي بهذا الاسم؛ " لأنه شبه برمل الحصير يضم بعضه إلى بعض. وكان العرب يطلقون هذا الوصف على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والنقصان؛ وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته"[1] ، إذا كان ذلك كذلك، فإن مجنون ليلى بالفعل جاء بهذا البحر سريعا في حركته، حتى إنه لم يستخدم تفعيلة (فاعلاتن) في تمامها سوى أربع مرات من اثنتي عشرة مرة في حشو الأبيات، واستخدم زحاف الخبن إحدى عشرة مرة، فجعل فاعلاتن (فعلاتن) ثماني مرات، وجعل فاعلن (فعلن) ثلاث مرات؛ مما أدى إلى سرعة الإيقاع في هذه الأبيات.

وتتشابك تلك السرعة الإيقاعية مع دلالة هذه الأبيات الثلاثة؛ إذ نلاحظ غلبة الجمل الفعلية وسيطرة الأفعال في هذه النتفة؛ مما يشي برغبة الشاعر في التعبير عن حوادث وأفعال أكثر من رغبته في التعبير عن الذوات الفاعلة، فبدأ الأبيات بـ (قمر)؛ ليعطى مؤشرا على أن هذا المحبوب المشبه بالقمر هو مصدر كل الأحداث التالية، فهو قمر **نمَّ** عليه نوره، ولا **يخفي** الليل نور هذا البدر الذي **طلع**، والذي **رصد** الخلوة حتى **أمكنت**، و**رعى** الساهر حتى **هجع**، و**ركب** الأخطار في أثناء زيارته، ثم أخيرًا **سلَّم** و**ودَّع**.

وطغيان الصيغة الفعلية يدل ـ من غير شك ـ على الحركة بعكس الأسماء التي تدل على الثبات؛ ومن ثم كان الإيقاع مؤيدا لهذه الحركة مثبتا لها، فبلغت الجمل الفعلية عشر جمل، في حين كانت الجمل الاسمية جملة واحدة، وهي "قمرٌ".

وعلى هذا يحق القول بأنه على الرغم من أن مجنون ليلى هو الذي استخدم بحر الرمل وحده من بين الشعراء العذريين الأربعة، وعلى الرغم من ندرة وجود هذا البحر عنده، وقصر نفسه فيه، إلا أنه عرف كيف يستثمر إيقاع هذا البحر الحركي في التعبير.

---

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مرجع سابق. ص٩٤.

ج- الخفيف:

" أصل الخفيف: "فاعلاتن مس تفع لن فاعلاتن" مرتين. وهو في الاستعمال مسدس على الأصل، ومربع مجزوء "[1]، ولقد اشترك الشعراء الأربعة في النظم علي هذا البحر، وقد احتل المرتبة الأخيرة في جدول تواتر البحور عندهم.*

وكان جميل بثينة أكثر الشعراء تخيرا لهذا البحر؛ إذ بلغت أشعاره من هذا البحر (٨) أشعار، وبلغت أبياته (٣٢) بيتا، واحتل هذا البحر المرتبة السادسة في جدول تواتر البحور عنده، ويلي جميلا مجنون ليلى، حيث ورد عنده (٤) مرات، وبلغت أبياته (١٦) بيتا، واحتل المركز الخامس، ثم يأتي كثير عزة وبلغ عدد أشعاره منه (٣)، وكان نفسه في هذه الأشعار الثلاثة طويلا، حيث بلغت أبياته (٣٤) بيتا، من بينها قصيدة من (٢٣) بيتا، وقد احتل الخفيف عنده المركز السادس، وأخيرا يأتي قيس لبنى ولم يرد هذا البحر عنده سوى مرتين، ومجموع أبياته منه (٨) أبيات، واحتل المركز الخامس.

والناظر في حديث الدارسين عن بحر الخفيف، يجد أن استخدامه يزداد بتقدم العصور، ففي الشعر الجاهلي يعتلي الخفيف المرتبة الخامسة — حسب إحصائية الدكتور إبراهيم أنيس لكتابي الجمهرة والمفضليات [2]— ويعتلي المرتبة الثامنة في إحصائية الدكتور محمد حماسة لكتاب المفضليات، حيث نُظِمَ عليه " (٢٥) بيتا في ثلاث قصائد "[3]، وفي العصر

---

(١) مفتاح العلوم للسكاكي، حققه وقدم له وفهرسه: د/ عبد الحميد هنداوى، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، ص٦٦٨.

* انظر الجدول رقم (٦).

(٢) انظر موسيقى الشعر، ص١٩١.

(٣) الجملة في الشعر العربي، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجى، الطبعة الأولى ١٩٩٠، هامش ص٣٠.

الأموي رأينا أنه احتل في هذه العينة المدروسة من الشعر العذري المرتبة الخامسة.

أما في العصر العباسي فيتقدم الخفيف قليلا في بعض الأحيان؛ " ففي ديوان " البحتري " يحتل الخفيف المرتبة الثالثة في استخدام الشاعر للبحور الشعرية..حيث تبلغ نسبة استخدام موسيقى " الطويل " ٣١%، ونسبة الكامل ٢١%، والخفيف ١٧%."[1]

وعند أبى تمام يحتل الخفيف المرتبة الثالثة أيضا بنسبة ١٣,٧٣% بعد الكامل والطويل.[2]

" وفي ديوان " المتنبي " يحتل هذا البحر المرتبة " الخامسة " بعد الطويل والكامل والبسيط والوافر.. حيث تبلغ نسبة استخدام الشاعر لها على الترتيب (الطويل ٢٨%، والكامل ١٩%، والبسيط ١٦%، والوافر ١٤%، والخفيف ٩%)."[3] ثم تزداد نسبة الخفيف في العصر الحديث.[4]

---

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص١١٨.

(٢) انظر جدول تواتر البحور داخل ديوان أبى تمام في: بنية القصيدة في شعر أبى تمام، ص٢٠.

(٣) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص١١٨.

(٤) انظر المرجع السابق، حيث ذكر المؤلف نسبة استخدام الخفيف عند شوقي، وعلى محمود طه، وعلى الجارم، وعزيز أباظة، وأحمد رامي، وعلى الجندي. ص١١٨، ١١٩. مع تحفظنا على ما ذكره المؤلف من خصائص لبحر الخفيف في أنه " ساطع النغم، بارز الموسيقى، ثم إنه صالح للحوار "بقال وقلت"، ويصلح للجدل وللترديد وللسرد، ويمتلئ بالروح الملحمي، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة، وقد قيل إنه أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع..."؛ إذ إن ما ذكره هذا قد يصدق على البحور كلها لا على الخفيف فقط، هذا بالإضافة إلى أن المؤلف استخدم تعبيرات مرنة فضفاضة لا تكشف عن إمكانات البحر الإيقاعية.

د – المنسرح:

" أصل المنسرح: "مستفعلن مفعولات مستفعلن" مـرتين. وهـو فـي الاستعمال: مسدس ومنهوك...."[1]، ولم يرد هذا البحر عند مجنون ليلـى، وورد عند بقية الشعراء، يأتي على رأسهم كثير عزة؛ حيث نظـم عليـه قصيدة من سبعة أبيات، ويأتي في المرتبة الثامنة في جدول تواتر البحور عنده. ثم قيس لبنى وجميل بثينة؛ حيث اتفق الاثنان في ورود هذا البحـر مرة واحدة عندهما في نتفة من بيتين، وورد فـي أسـفل جـدولي تـواتر بحورهما.

هـ – السريع:

" أصله: "مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ". وأنه في الاستعمال يسدس على الأصل تارة، ويثلث مشطورا أخرى"[2]، ولم يرد عند العذريين إلا عند كثير عزة مرة واحدة في ثلاثة أبيات فحسب، واحتل المرتبة الأخيرة في جـدول تواتر البحور عنده؛ إذ لم تصل نسبة استخدامه لهذا البحر إلى ١%.

و– المتقارب:

" مثمن قديم، مسدس قديم، مربع محـدث، أجـزاؤه "فعـولن" ثمـاني مرات "[3]، وقد ورد هذا البحر عند كثير عزة وجميل بثينة فقـط، واحتـل المرتبة الخامسة عند كثير عزة؛ إذ بلغت أشعاره منه (٥)، وكان نفسه فيـه طويلا؛ حيث بلغت أبياته منه (٤٤) بيتا، متقدما في ذلـك علـى الخفيـف والرجز بل على البسيط أيضا الذي يأتي عنده في المرتبة الرابعة. أما عنـد جميل بثينة فقد احتل المتقارب المرتبة السابعة في جدول تواتر بحـوره؛ إذ ورد (٣) مرات، وبلغت أبياته منه (١٤) بيتا.

---

(١) مفتاح العلوم للسكاكي، مرجع سابق، ص٦٦٥.

(٢) السابق، ص٦٦٠.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ٢: ١١١١.

هذا فيما يتعلق بأوزان الشعر العذري، ونجمل القول فيما لاحظناه على الجزء الأول من الإيقاع العروضي في النقاط التالية:

أولاً: يلاحظ التناسب الطردي بين عدد الأبيات وعدد الأشعار عند الشعراء الأربعة؛ أي كلما زاد تخير الشاعر لبحر ما زاد عدد الأبيات التي منه، والعكس صحيح، ولم يشذ عن هذه الظاهرة سوى تساوى البسيط ــ وجاء في المرتبة الرابعة ــ والرجز ــ وجاء في المرتبة الخامسة ــ في عدد الأبيات (٦٠) عند جميل بثينة، وكذلك تقدم البسيط في عدد الأشعار على المتقارب بفارق ضئيل عند كثير، بيد أن المتقارب أبياته أكثر كما مر منذ قليل.

ثانيا: لم يخرج الشعر العذري عن العروض الخليلي، لكنه لم يستخدم البحور التالية: المديد من دائرة المختلف، والهزج من دائرة المجتلب، والمضارع والمقتضب والمجتث من دائرة المشتبه، والمتدارك من دائرة المتفق. ولم يكن الشعر العذري في ذلك شاذاً عما شاع من بحور في الشعر الجاهلي.

ثالثا: السمة العامة لإيقاع الأوزان في الشعر العذري ــ كما استنتجنا من موقع الوتد المجموع ــ أنه إيقاع يتراوح بين الصعود والهبوط.

رابعا: لم يكن الشعر العذري في مجمله حافلاً بالزحافات والعلل، فكما رأينا في اختبار زحافات بحر الطويل كاد الشعر العذري أن يقترب من بنية البحر المثالية.

المبحث الثاني

القوافي

تمهيد

تمثل القافية الركن الثاني من ركني البناء العروضي؛ فالقافية " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتًا واتفقت أوزانه وقوافيه..."[1]

وحد القافية ـ كما قال الخليل ـ " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية ـ على هذا المذهب، وهو الصحيح ـ تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين."[2]

ويلفتنا أكثر ما يلفتنا في حديث النقاد القدامى عن القافية حديثهم عن ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، فابن أبى الإصبع المصري (ت:٦٥٤) في تحرير التحبير يعقد بابًا بهذا العنوان يقول فيه:

" وهو الذي سماه من بعد قدامة التمكين، وهو أن يمهد الناثر لسجعة فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيدا تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقا معناها بمعنى البيت كله تعلقا تاما؛ بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه..."[3]، وإذ نرى هنا أن ابن أبى الإصبع يقتفي أثر قدامة، يأتي تقي الدين الحموي فيحذو حذوهما، ويعرف التمكين بأنه " عبارة عن استقرار القافية في مكانها؛ لأنها لا تزيد

---

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ١:١٥١.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبى الإصبع المصري، تقديم وتحقيق الدكتور: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٩٥، ص٢٢٤.

معنى البيت، بل إذا حذفت نقص معنى البيت؛ لأنها ممكنة في قواعده."[1]

وإذا كان هذا رأي النقد القديم في القافية، فإن رأي النقد الحديث لا ينأى عنه، فجون كوين عندما يتحدث عن القافية يقول فيما يقول: " والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى."[2] ومن ثم فإن دراسة القوافي عند العذريين ستكون من خلال الجوانب التالية:

أولا: دراسة القافية من حيث تواتر حظ الأصوات في الاستخدام رويا دراسة شاملة للدواوين الأربعة.

ثانيًا: القافية من حيث مخارج أصوات الروي.

ثالثًا: أصوات الروي بين الشدة والرخاوة.

رابعًا: أصوات الروي بين الهمس والجهر.

خامسًا: ما انفرد به كل شاعر من أصوات الروي، وتحليلها على هدى الدلالة في الأشعار المتضمنة هذه الأصوات.

وانصب الاهتمام في دراسة القافية على صوت الروي الذي " أضحى في الحس الإيقاعي صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصورات القافية. والروي هو ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة في عرف دارس الأدب العربي."[3]

ويلخص الدكتور أحمد كشك أحكام الروي في الشعر العربي في الأبعاد التالية:

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب، لتقي الدين أبي بكر على بن عبد الله الحموي الأزراري، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٧، ١:٢٤٤.

(٢) النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، لجون كوين، مرجع سابق، ص١٠٢.

(٣) القافية تاج الإيقاع الشعري، للدكتور أحمد كشك، القاهرة ١٩٨٣، ص٤٦.

" (ا) كونه صامتا يؤسس وحده أو مع المد مقطعا ترتكز عليه وحدة الإيقاع الأخيرة.

(ب) أن هذا الصامت باعتباره قافية تنـــدر أو تنتفـــي منـــه حـــدود أصوات معينة كالثاء والخاء والذال والزاي والشين والصاد والـــضاد والطاء والظاء والغين....

(ج) أن ندرة هذه الأصوات يرجع في المقام الأول إلى ندرة ما ورد منها في استعمال العرب وحوشية ما وجد، وفي المقام الثـــاني إلـــى صعوبة عضوية حققتها هذه الأصوات في صيغ اللغة وبخاصة إذا كان الاعتماد عليها نهاية إيقاع يحتاج إلى ضغط؛ لأننا وقتها سوف نجمـــع بين جهدين: جهد الصوت الآتي قافية وجهد النبر أو الـــضغط علـــى المقطع الأخير.

(د) يحتاج الروي إلى مد وراءه وما جاء منه مقيدا مطلبه قليل فـــي شعر غنائي. وإن أصبح مقيدا فلا صلاحية له في غناء إلا لو حـــددت طبيعة الروي بأن كان صامتا يوحى في نطقه بذبذبات المد ومداه كأن يكون نونا أو ميما أو مردوفا بمد قبله كما فـــي الكلمـــات: عمـــاد ـــ زمان ـــ سلام ـــ عراك...الخ.

(هـ) أن الروي يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة، فلا انفراد لـــه إيقاعيا، وإن كانت قيمته واضحة، وعدم الاعتمـــاد عليـــه منفردا فيما أحسب، مميز لإيقاع الشعر، وإلا لأضحى بنيـــان القافيـــة شبيها ببنيان سجع في أسلوب نثرى يجعل الاعتماد على صوت وحيد مكرر سمتا له."[١]

---

(١) السابق، ص٦٠،٦١.

أولا: حظ الأصوات من الإتيان رويًا:

توضح الجداول الآتية أصوات الروي عند كل شاعر، وعدد أشعار كل صوت وعدد أبياته موزعة على البحور الشعرية.*

مجنون ليلى

م	البحر	الطويل		الوافر		البسيط		الكامل		الخفيف		الرجز		الرمل		المجموع	
	الروي	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب
١	ء	٢	١١	٢	٧	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٤	١٨
٢	ب	٤٢	٢٤٥	٦	٢٦	٣	١٢	١	٢	–	–	–	–	–	–	٥٢	٢٨٥
٣	ت	٤	٣٧	–	–	–	–	–	–	١	٤	–	–	–	–	٥	٤١
٤	ج	١	٤	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٤
٥	ح	٦	١٨	١	٩	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	–	٨	٢٩
٦	خ	١	٧	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٧
٧	د	٢٤	١٢٩	٤	١٩	١	١	٢	٦	–	–	١	٥	–	–	٣٢	١٦٠
٨	ر	٤٤	٢٩٨	٤	١٣	٥	٢٠	١	٢	–	–	–	–	–	–	٥٤	٣٣٣
٩	س	٢	٥	–	–	١	١	–	–	–	–	–	–	–	–	٣	٦
١٠	ش	١	٤	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٤
١١	ص	١	٤	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٤
١٢	ض	٢	١٦	–	–	–	–	–	–	٢	٤	–	–	–	–	٤	٢٠
١٣	ط	–	–	–	–	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	–	١	٢
١٤	ع	٢١	١٢٣	٢	٥	١	١٠	–	–	–	–	–	–	١	٣	٢٥	١٤١
١٥	ق	١١	٨٢	–	–	–	–	١	٧	–	–	–	–	–	–	١٢	٨٩
١٦	ك	١	٥	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٥
١٧	ل	٢٢	٩٧	١	٢	٣	٨	٢	٨	–	–	–	–	–	–	٢٨	١١٥
١٨	م	٢٩	١٦٦	٢	٤	–	–	٣	١١	–	–	–	–	–	–	٣٤	١٨١
١٩	ن	١٩	١١٣	٤	١٧	٤	١٩	٢	٤	١	٣	–	–	–	–	٣٠	١٥٦
٢٠	هـ	١	٤	٤	٩	٣	٩	–	–	–	–	–	–	–	–	٨	٢٢
٢١	ي	١٨	١٨٥	–	–	–	–	–	–	١	٥	–	–	–	–	١٩	١٩٠
	المجموع	٢٥٢	١٥٥٣	٣٠	١١١	٢١	٨٠	١٤	٤٤	٥	١٦	١	٥	١	٣	٣٢٤	١٨١٢

جدول رقم (٩)

* رمزنا في جداول قوافي الشعراء عن عدد الأشعار بـــ (ش)، وعن عدد الأبيات بـــ (ب).

ويمكننا ترتيب الأصوات حسب عدد الأشعار وعدد الأبيـــات ترتيبـــا تنازليا على النحو الآتي: (ر ــ ب ــ م ــ د ــ ن ــ ل ــ ع ــ ى ــ ق ــ ح ــ هـ ـــ ت ــ ض ــ ء ــ س ــ خ ــ ك ــ ج ــ ش ــ ص ــ ط).

قيس لبنى

م	البحر	الطويل		الوافر		البسيط		الكامل		الخفيف		المنسرح		المجموع	
	الروي	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب
١	ب	٥	٣٧	٣	٩	١	١	–	–	–	–	–	–	٩	٤٧
٢	ت	١	١١	١	٣	–	–	–	–	–	–	١	٢	٣	١٦
٣	ح	١	٦	٢	٦	–	–	–	–	–	–	–	–	٣	١٢
٤	د	٦	٣٢	–	–	–	–	–	–	١	٤	–	–	٧	٣٦
٥	ر	١١	٤٥	١	٢	١	٣	–	–	–	–	–	–	١٣	٤٥
٦	ع	٨	١٠١	٢	١٢	–	–	–	–	١	٤	–	–	١١	١١٧
٧	غ	١	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	١
٨	ف	٢	٧	–	–	١	٥	–	–	–	–	–	–	٣	١٢
٩	ق	٢	٣٤	١	٤	–	–	١	٥	–	–	–	–	٤	٤٣
١٠	ل	٤	١٢	١	١٠	٢	١٢	–	–	–	–	–	–	٧	٣٤
١١	م	٣	١٣	–	–	–	–	٢	٦	–	–	–	–	٥	١٩
١٢	ن	٤	١٨	٢	٦	١	١٠	–	–	–	–	–	–	٧	٣٤
١٣	هـ	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢
١٤	ي	٢	٣٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	٣٢
	المجموع	٥٠	٣٤٩	١٤	٥٤	٦	٣١	٣	١١	٢	٨	١	٢	٧٦	٤٥٠

جدول رقم (١٠)

ويمكن ترتيب الأصوات ترتيبا تنازليا حسب عدد الأشعار على هـــذا النحو: (ر ــ ع ــ ب ــ د ــ ل ــ ن ــ م ــ ق ــ ت ــ ح ــ ف ــ ى ــ هـ ــ غ).

ويطرأ على هذا الترتيب بعض التغيير لو اتخذنا عدد الأبيات معيارًا للترتيب: (ع ــ ب ــ ر ــ ق ــ د ــ ل ــ ن ــ ى ــ م ــ ت ــ ح ــ ف ــ هـ ــ غ).

جميل بثينة

م	البحر	الطويل		الكامل		الوافر		البسيط		الرجز		الخفيف		المتقارب		المنسرح		المجموع	
	الروي	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب
١	ء	١	٢٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢٣
٢	ب	١٦	٤٥	٢	٥	٤	٨	١	١	–	–	١	٣	–	–	–	–	٢٤	٦٦
٣	ت	٤	٧	–	–	١	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٥	١٠
٤	ج	–	–	١	٦	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٦
٥	ح	٨	٨٤	١	١	١	٧	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١٠	٩٢
٦	د	٢١	١١٩	٢	٥	١	٢	١	١٨	١	٦	١	٢	–	–	–	–	٢٧	١٥٢
٧	ر	٢٢	١١٩	٧	٣٩	٢	٣	٣	٣	٢	٥	–	–	٣	١٤	١	٢	٤٠	١٨٥
٨	س	١	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	١
٩	ع	٨	٥٨	–	–	–	–	٣	٢٢	–	–	–	–	–	–	–	–	١١	٨٠
١٠	ف	٧	١١٣	–	–	–	–	–	–	١	٤	–	–	–	–	–	–	٨	١١٧
١١	ق	٨	٦١	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٥	–	–	–	–	٩	٦٦
١٢	ك	–	–	–	–	–	–	١	٥	–	–	١	٢	–	–	–	–	٢	٧
١٣	ل	٣٣	١٣٠	٨	٢٩	٧	٤٠	٢	٢	–	–	١	١٣	–	–	–	–	٥١	٢١٤
١٤	م	٨	٣٦	١	٣	–	–	–	–	١	٥	–	–	–	–	–	–	١٠	٤٤
١٥	ن	٩	٧٩	١	٢	١	١	١	٣	٢	٣٦	٢	٧	–	–	–	–	١٦	١٢٨
١٦	هـ	١	٥	–	–	٣	٤	١	٤	–	–	–	–	–	–	–	–	٥	١٣
١٧	و	–	–	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢
١٨	ى	٥	٤٣	–	–	–	–	–	–	١	٢	٢	٢	–	–	–	–	٨	٤٧
المجموع		١٥٢	٩٢٣	٢٣	٩٠	٢١	٧٠	١٣	٥٨	٨	٥٨	٩	٣٤	٣	١٤	١	٢	٢٣٠	١٢٥٣

جدول رقم (١١)

ويمكن ترتيب الأصوات ترتيبا تنازليا حسب عدد الأشعار فيما يلــي: (ل ــ ر ــ د ــ ب ــ ن ــ ع ــ ح ــ م ــ ق ــ ف ــ ى ــ هـ ــ ت ــ ك ــ ء ــ ج ــ و ــ س).

ويمكن إعادة الترتيب حسب عدد الأبيات على هذا النحو: (ل ــ ر ــ د ــ ن ــ ف ــ ح ــ ع ــ ق ــ ب ــ ى ــ م ــ ء ــ هـ ــ ت ــ ك ــ ج ــ و ــ س).

كثير عزة

م	البحر	الطويل		الوافر		الكامل		البسيط		المتقارب		الخفيف		الرجز		المنسرح		السريع		المجموع	
	الروي	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب	ش	ب
١	ء	–	–	١	٥	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٥
٢	ا	١	٢	–	–	١	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	٥
٣	ب	١٤	١٨٠	٢	٢٣	١	٣	١	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١٨	٢٠٨
٤	ت	٢	٦٥	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	٦٥
٥	ث	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢٠	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢٠
٦	ج	–	–	١	٢١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢١
٧	ح	٦	٨٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٦	٨٣
٨	د	١١	١٢٤	١	٢٤	٢	٩	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	١٥	١٥٩
٩	ر	١١	١٢٤	٢	٩	١	٧	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١٤	١٤٠
١٠	ض	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٣
١١	ع	٦	٩٨	١	٢	–	–	–	–	١	٤	–	–	–	–	–	–	–	–	٨	١٠٤
١٢	ف	٢	١٩	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	١٩
١٣	ق	٧	٥٨	٢	١٢	–	–	٢	٩	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١١	٧٩
١٤	ك	١	٢١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١	٢١
١٥	ل	٢٠	٣٥٧	٣	٨٠	٣	٣٥	٢	٧	١	١٥	١	٢٣	–	–	–	–	١	٣	٣١	٥٢٠
١٦	م	١٤	٢٤٣	١	٧	١	١٠	–	–	–	–	١	٦	–	–	١	٧	–	–	١٨	٢٧٣
١٧	ن	٦	١٢٩	١	٢	٢	١٦	١	٢	–	–	١	٥	–	–	–	–	–	–	١١	١٥٤
١٨	ى	٢	١٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	١٥	–	–	–	–	٤	٢٧
	المجموع	١٠٣	١٥١٥	١٥	١٨٥	١١	٨٣	٦	٢٠	٥	٤٤	٣	٣٤	٢	١٥	١	٧	١	٣	١٤٧	١٩٠٦

جدول رقم (١٢)

ويمكن ترتيب الأصوات ترتيبا تنازليا حسب عدد الأشعار فيما يلى:
(ل ـ م ـ ب ـ د ـ ر ـ ن ـ ق ـ ع ـ ح ـ ى ـ ت ـ ف ـ ا ـ ج ـ ك ـ ث ـ ء ـ ض).

ويمكن إعادة الترتيب حسب عدد الأبيات على هذا النحو: (ل ـــ م ـــ ب ـــ د ـــ ن ـــ ر ـــ ع ـــ ح ـــ ق ـــ ت ـــ ى ـــ ج ـــ ك ـــ ث ـــ ف ـــ ا ـــ ء ـــ ض).

وبعد هذا العرض المفصل لحظ الأصوات من الاستخدام رويا عند كل شاعر من الشعراء، يمكننا حصر أصوات الروي التي اتفق عليها الشعراء الأربعة؛ ومجموعها أحد عشر صوتا، وهي: (الباء، والتاء، والحاء، والدال، والراء، والعين، والقاف، واللام، والميم، والنون، والياء).

ويوضح الجدول الآتي الترتيب التنازلي لكم لورود هذه الأصوات عند الشعراء الأربعة مجتمعين، ونسبتها المئوية.

م	الروي	عدد الأشعار	النسبة المئوية بالتقريب
١	ر	١٢١	%١٥,٥٩
٢	ل	١١٧	%١٥,٠٧
٣	ب	١٠٣	%١٣,٢٧
٤	د	٨١	%١٠,٤٤
٥	م	٦٧	% ٨,٦٣
٦	ن	٦٤	% ٨,٢٥
٧	ع	٥٥	% ٧,٠٩
٨	ق	٣٦	% ٤,٦٤
٩	ى	٣٣	% ٤,٢٥
١٠	ح	٢٧	% ٣,٤٨
١١	ت	١٥	% ١,٩٣

جدول رقم (١٣)

ويمكن إعادة الترتيب وفقا لعدد الأبيات هكذا:

(اللام – الراء – الباء – الدال – الميم – النون – العين – اليـــاء – القاف – الحاء – التاء). ويوضح الجدول الآتي عدد الأبيات المنظومـــة على كل صوت ونسبتها المئوية:

م	الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية بالتقريب
١	ل	٨٨٣	%١٦,٢٩
٢	ر	٧٠٣	%١٢,٩٧
٣	ب	٦٠٦	%١١,١٨
٤	د	٥٠٧	% ٩,٣٥
٥	م	٥١٧	% ٩,٥٤
٦	ن	٤٧٢	% ٨,٤١
٧	ع	٤٤٢	% ٨,١٥
٨	ى	٢٩٦	% ٥,٤٦
٩	ق	٢٧٧	% ٥,١١
١٠	ح	٢١٦	% ٣,٩٨
	ت	١٣٢	% ٢,٤٣

جدول رقم (١٤)

هذا فيما يتعلق بما اتفق عليه الشعراء الأربعة مـــن أصـــوات الـــروي، ودراسة هذه الأصوات من حيث خصائصها الصوتية هي التـــي تـــشكل الرؤية الشاملة للقافية في الشعر العذري ممثلا في شعر الشعراء الأربعـــة موضع الدراسة.

ونلاحظ بدايةً أن سبعة الأصوات الأولى المتواترة عند العذريين وهي: (الراء، واللام، والباء، والدال، والميم، والنون، والعين) هي التي تجيء رويا بكثرة في الشعر العربي القديم؛ إذ ذكر الدكتور إبـــراهيم أنـــيس أن

هناك أصواتًا " تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال. السين. العين "، ثم ذكر أنه " لا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة "[1].

ويرد الدكتور أحمد كشك على رأي الدكتور أنيس بقوله: " ويكفينا دلالة تعليقه الأخير؛ لأن دلالة الكثرة المعجمية يحوطها تفسير صوتي يجعل الثقل والخفة أساسين حاكمين للورود. فحين ترفض الظاء نهاية فليس لذلك من تعليل صوتي إلا الثقل الوارد من خلال وضع الظاء في نسق صوتي مع ما يجاورها "[2]. وعلى هذا يتبين لنا أن الخصائص الصوتية لأصوات القافية هي التي يعزى إليها كثرة ورود هذه الأصوات في الشعر العربي.

ولعل في مقارنة أصوات الروي المتواترة في الشعر العذري بما تواتر من أصوات الروي في الشعر السابق عليه وفي الشعر الأموي عامة على هدى المنهج الإحصائي؛ لعل في ذلك ما يضع أيدينا على الأصوات المستخدمة رويا بكثرة في الشعر العربي القديم عامة، وهو ما يعد تمهيدًا للحديث عن الخصائص الصوتية لأصوات القافية في الشعر العذري، وخطوة على طريق الدرس الأسلوبي المتكامل للشعر العربي.

وقد بلغ مجموع أشعار الموسوعة الرقمية الخاصة بالشعر العربي في إصدارها الثاني من قصائد ومقطوعات (٣٠٤٧٩) من العصر الجاهلي حتى عصر النهضة، وبلغ مجموع أشعار العصر الجاهلي فيها (١٢٢١)، وأشعار المخضرمين (٨١٤)، وأشعار صدر الإسلام (٥٥٥)، والعصر الأموي (٣١٢٨). وهي بذلك تعد عينة جيدة للكشف عما هو متواتر من ظواهر شعرية في الشعر العربي، ويطلعنا الجدول الآتي على كم ورود الأصوات رويا في كل عصر من العصور السابق ذكرها*:

---

(١) موسيقى الشعر، ص٢٤٨.

(٢) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص٥٤.

* موسوعة الشعر العربي، شركة العريس للكمبيوتر، الإصدار الثاني ١٩٩٩.

الروي	عدد الأشعار			
	الشعر الجاهلي	شعر المخضرمين	شعر صدر الإسلام	الشعر الأموي
الهمزة	١٤	٣	١٥	٣٠
الألف	٢	٥	٣	١٠
الباء	١٦٤	٨٦	٧٩	٤٠٦
التاء	٢٧	٧	٢٠	٤٧
الثاء	–	–	٢	٥
الجيم	٨	٥	٤	٣٣
الحاء	٣٤	٢٤	١٣	٩٠
الخاء	١	–	–	٤
الدال	١٣٤	٩٩	٤٦	٢٩٩
الذال	١	–	–	١
الراء	٢٠٣	١٤٢	٨٠	٥١٦
الزاي	–	١	٤	٣
السين	٢٣	١١	١٧	٤٥
الشين	٤	٢	–	٨
الصاد	٣	٤	–	٩
الضاد	٧	١	٨	٢١
الطاء	٣	٣	١	٣
الظاء	–	٢	–	–
العين	٦٤	٥١	٢٥	٢١٣
الغين	–	١	–	١
الفاء	٣٦	١٩	١٥	٦١
القاف	٤٤	٢٢	٢٢	١٤٠
الكاف	١٦	١٦	٦	٣١
اللام	١٨٥	١٣١	٩١	٤٠٥
الميم	١٥٧	١٠٩	٥٨	٤٣٧
النون	٧٨	٥٨	٣١	٢٢٨
الهاء	٧	٥	٩	٢٢
الواو	–	–	١	–
الياء	٦	٧	٥	١٥
المجموع	١٢٢١	٨١٤	٥٥٥	٣٠٨٣

جدول رقم (١٥)

ومن ثم يكون الترتيب التنازلي لأصوات الروي في كل عصر من هذه العصور كالآتي:

الشعر الجاهلي	شعر المخضرمين	شعر صدر الإسلام	الشعر الأموي
ر (٢٠٣)	ر (١٤٢)	ل (٩١)	ر (٥٦١)
ل (١٨٥)	ل (١٣١)	ر (٨٠)	م (٤٣٧)
ب (١٦٤)	م (١٠٩)	ب (٧٩)	ب (٤٠٦)
م (١٥٧)	د (٩٩)	م (٥٨)	ل (٤٠٥)
د (١٣٤)	ب (٨٦)	د (٤٦)	د (٢٩٩)
ن (٧٨)	ن (٥٨)	ن (٣١)	ن (٢٢٨)
ع (٦٤)	ع (٥١)	ع (٢٥)	ع (٢١٣)
ق (٤٤)	ح (٢٤)	ق (٢٢)	ق (١٤٠)
ف (٣٦)	ق (٢٢)	ت (٢٠)	ح (٩٠)
ح (٣٤)	ف (١٩)	س (١٧)	ف (٦١)
ت (٢٧)	ك (١٦)	ء (١٥)	ت (٤٧)
س (٢٣)	س (١١)	ف (١٥)	س (٤٥)
ك (١٦)	ت (٧)	ح (١٣)	ج (٣٣)
ء (١٤)	ي (٧)	هـ (٩)	ك (٣١)
ج (٨)	ا (٥)	ض (٨)	ء (٣٠)
ض (٧)	ج (٥)	ك (٦)	هـ (٢٢)
هـ (٧)	هـ (٥)	ي (٥)	ض (٢١)
ي (٦)	ص (٤)	ج (٤)	ي (١٥)
ش (٤)	ء (٣)	ز (٤)	ا (١٠)
ص (٣)	ط (٣)	ا (٣)	ص (٩)
ط (٣)	ش (٢)	ث (٢)	ش (٨)
ا (٢)	ظ (٢)	ط (١)	ث (٥)
خ (١)	ز (١)	و (١)	خ (٤)
ذ (١)	ض (١)	خ (لم يستخدم)	ز (٣)
ث (لم يستخدم)	ف (١)	ذ (لم يستخدم)	ط (٣)
ز (لم يستخدم)	ث (لم يستخدم)	ش (لم يستخدم)	ذ (١)
ظ (لم يستخدم)	خ (لم يستخدم)	ص (لم يستخدم)	غ (١)
غ (لم يستخدم)	ذ (لم يستخدم)	ظ (لم يستخدم)	ظ (لم يستخدم)
و (لم يستخدم)	و (لم يستخدم)	غ (لم يستخدم)	و (لم يستخدم)
المجموع: ١٢٢١	المجموع: ٨١٤	المجموع: ٥٥٥	المجموع: ٣١٢٨

جدول رقم (١٦)

وبمقارنة تواتر أصوات الروي في العصر الجاهلي والمخضرم وصدر الإسلام والأموي نلحظ القرب الشديد بينها، ومن ثم يمكننا القول إن سبعة الأصوات الأولى المتواترة في الشعر العذري (ر ــ ل ــ ب ــ د ــ م ــ ن ــ ع) هي الأصوات المتواترة في الشعر العربي القديم عامة.

كما نلحظ أن صوتي الراء واللام هما أكثر أصوات العربية حظا في الإتيان رويا عند العذريين وفي الشعر العربي، ولا يخفي ما بين الصوتين من أواصر القربى والحميمية؛ إذ إن الراء واللام، ومعهما النون، أصوات تشكل مجموعة الأصوات اللثوية، وهي مجموعة متميزة؛ لأنها " مع قرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصوتي، وأنها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين. فهي جميعا ليست شديدة أي لا يسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة؛ ولذلك عدها القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ."[1]

وتتسم هذه الأصوات بالوضوح السمعي لا لمشابهتها أصوات اللين فحسب، بل لأنها أصوات مجهورة أيضا، " والأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة."[2] والوضوح السمعي من أهم صفات الروي، حيث إن " القافية هي التي تحدد نهاية البيت بعد توالى مجموعة من المقاطع، ولذلك ينبغي أن تتميز بذلك الوضوح الذي يمس الأذن، ويهيئ السمع لسماع بيت جديد."[3] لذلك فالقافية " تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري."[4] وعلى هذا يُعْزَى تعليل تواتر مجيء بعض الأصوات رويا دون بعض إلى اتصافها بالوضوح السمعي، ويتضح هذا أكثر في أثناء الحديث عن خصائص أصوات الروي من شدة ورخاوة، ومن جهر وهمس.

---

(١) الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ١٩٩٩، ص٥٨.

(٢) السابق، ص٢٧.

(٣) بنية القصيدة في شعر أبى تمام، ص٨٤.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٤٦.

لكن ونحن نتحدث عن الشعر العذري هل يمكن أن يكون لصوت الراء ــ باعتباره أكثر أصوات الروي تخيرا ــ من دلالة أخرى على مجيئه غير دلالة الوضوح السمعي؟

إن علم اللغة يقول: إن صوت الراء " صوت تكراري مجهور، يتم نطقه بأن يترك اللسان مسترخيا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفه في اللثة ضربات متكررة. وهذا معنى وصف الراء بأنه صوت تكراري، هذا بالإضافة إلى حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية عند نطق هذا الصوت."[1]

والملاحظ في الشعر العذري أن التكرارية لا تقتصر على الصوت – كما هو الحال في صوت الراء – بل إن هناك تكرارًا أعم من التكرار الصوتي، ألا وهو تكرار المأساة؛ مأساة أحداث " قصة الحب العذري الحزينة، وهي أحداث كانت تتشابه إلى حد كبير رغم اختلاف المآسي وتعدد الأبطال، فالبداية واحدة، والنهاية واحدة، وبينهما أحداث تتشابه، بل تتكرر أحيانا، كأنما نشاهد عرضا ثانيا للقصة، أو نقرأ طبعة جديدة لها."[2]

ويؤيد ذلك الظواهر الشعرية الأخرى المتكررة التي يستفيض الحديث عنها في الأبواب التالية.

ثانيا: مخارج الأصوات:

لما كان من الضرورة بمكان أن ندرس خصائص أصوات الروي، كان لزاما علينا أن نحدد مخارج هذه الأصوات أولا، غير أننا ننوه على أن الخصائص الصوتية للأصوات ومحاولة تعليل إيثار أصوات على أخرى لا يحددها المخرج؛ وإنما يحددها ما يعترى هذا المخرج من تغير شكله بالشدة حينا والرخاوة حينا آخر والتوسط بينهما حينا ثالثا، كما

---

(١) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، للدكتور رمضان عبد التواب، الخانجى، الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص٤٨.

(٢) الحب المثالي عند العرب، للدكتور يوسف خليف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٣.

تحددها حالة الأوتار الصوتية بالاهتزاز حينا فيكون الجهر، وبعدم الاهتزاز حينا ثانيا فيكون الهمس.

ويوضح الجدول الآتي مخارج أصوات الروي بالنظر إلى عدد الأشعار وعدد الأبيات في مجموع الدواوين الأربعة*:

المخرج	الأصوات	عدد الأشعار	النسبة بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة بالتقريب
اللثة	ر (١٢١/٧٠)، ل (١١٧/٨٨٣)، ن (٦٤/٤٧٢)	٣٠٢	٣٨,٩٢%	٢٠٥٨	٣٧,٩٦%
الشفتان	ب (١٠٣/٦٠٦)، م (٦٧/٥١٧)	١٧٠	٢١,٩١%	١١٢٣	٢٠,٧٢%
الأسنان مع اللثة	د (٨١/٥٠٧) ، ت (١٥/١٣٢)	٩٦	١٢,٣٧%	٦٣٩	١١,٧٩%
الحلق	ع (٥٥/٤٤٢)، ح (٢٧/٢١٦)	٨٢	١٠,٥٧%	٦٥٨	١٢,١٤%
اللهاة	ق (٣٦/٢٧٧)	٣٦	٤,٦٤ %	٢٧٧	٥,١١ %
الغار	ي (٣٣/٢٩٦)	٣٣	٤,٢٥ %	٢٩٦	٥,٤٦ %

جدول رقم (١٧)

ونلاحظ أن المخارج الأمامية (اللثة، والشفتان، والأسنان مع اللثة) هي التي لها الصدارة، وبرغم ذلك فالعلاقة بين كون المخرج أماميا وتخير الأصوات ليست تلازمية؛ فلا يمكن القول إنه كلما كان المخرج أماميا زاد تخير أصواته؛ لأننا نرى هنا أن الأصوات اللثوية قد تقدمت على الأصوات الشفوية والأصوات الأسنانية اللثوية برغم تقدم الشفتين والأسنان مع اللثة على اللثة في الجهاز الصوتي.

---

* الأرقام المثبتة بين قوسين يشير الرقم الأول منها إلى عدد الأشعار، ويشير الثاني إلى عدد الأبيات.

ولعل السبب في تصدر هذه المجموعة جدول مخارج الأصوات ما ذكرناه منذ قليل نقلا عن الدكتور إبراهيم أنيس من خصائص هذه المجموعة من أن الأصوات اللثوية (الراء، واللام، والنون) أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ ولذا عدَّت هذه المجموعة مجموعة صوتية متميزة؛ ويشهد بصدق ذلك درس أصوات القافية بالنظر إلى شدتها ورخاوتها من ناحية وجهرها وهمسها من ناحية أخرى.

ثالثًا: القافية بين الشدة والرخاوة*:

يوضح الجدول الآتي تقسيم أصوات الروي وفقا لشكل المخرج:

شكل المخرج	الأصوات	عدد الأشعار	النسبة بالتقريب	عدد الأبيات	النسبة بالتقريب
المتوسط	ر-ل-م-ن-ى	٤٠٢	%٥١,٨٠	٢٨٧١	%٥٢,٩٦
الشديد	ب-د-ق-ت	٢٣٥	%٣٠,٢٨	١٥٢٢	%٢٥,٠٧
الرخو	ع – ح	٨٢	%١٠,٥٧	٦٥٨	%١٢,١٤

جدول رقم (١٨)

ويدلنا هذا الإحصاء على إيثار الشعراء العذريين استخدام الأصوات المائعة أو المتوسطة بين الشدة والرخاوة، ثم تأتى الأصوات الشديدة، ثم الأصوات الرخوة.

ولعل تخير نموذج من الشعر العذري من كل شاعر، وإحصاء أصواته وتصنيفها، لعل في ذلك ما يوضح طبيعة الإطار الصوتي المعزول دلاليًا عند العذريين.**

* انظر في بيان مصطلحات الشدة والرخاوة ما ذكره الدكتور رمضان عبد التواب في كتابه: المدخل إلى علم اللغة، ص٣٣، و٣٥، و٣٦.

** راعينا في تخير هذه القصائد أن تكون من بحر واحد وروي واحد؛ فجميعها من بحر الطويل؛ لأنه أكثر البحور تخيرا، ورويها الراء؛ لأن الراء هي أكثر أصوات الروي تواترا. وفي إحصاء أصوات القصائد ضربنا صفحا عن إحصاء صوت الروي؛ حتى لا يكون تكراره المتواتر دليلا على احتفال القصيدة بهذا الصوت، وكذلك ضربنا صفحا عن الواو والياء اللتين للمد؛ لأنها حركة طويلة، وعن اللام الشمسية في (ال) التعريفية؛ لعدم النطق بها. هذا وقد أضفنا التنوين في إحصاء صوت النون؛ إذ إنه صوت نون منطوق لا مكتوب، كذلك فقد عاملنا الصوت المشدد في الإحصاء معاملة الصوت المفرد؛ " إذ إن ما نعرفه باسم الحرف المشدد، أو الصوت المضعف، ليس في الحقيقة صوتين من جنس واحد، الأول ساكن والثاني متحرك – كما يقول نحاة العربية – وإنما هو صوت واحد طويل، يساوى زمنه زمن صوتين اثنين." انظر: المدخل إلى علم اللغة، مرجع سابق، ص٩٧.

فلنستمع **للمجنون** حين مرض، فعاده قومه، ولم تعده ليلى، فقال:[1]

(من الطويل)

أَلاَ مَا لِلَيْلَى لاَ تُرَى عِنْـدَ مَـضْجَعِي   **بِلَيْلٍ وَلاَ يَجْـري بِـذَلِكَ طَائِـرُ**

بَلَى إِنَّ عُجْمَ الطَّيْرِ تَجْرِي إِذَا جَرَتْ   **بِلَيْلَى وَلَكِـنْ لَـيْسَ لِلطَّيْـرِ زَاجِـرُ**

أَزَالَتْ عَنِ الْعَهْدِ الَّذِي كَـانَ بَيْنَنَـا   **بِذِي الأَثْلِ أَمْ قَدْ غَيَّرَتْهَـا الْمَقَـادِرُ**

فَوَاللهِ مَا فِي الْقُرْبِ لِي مِنْكِ رَاحَـةٌ   **وَلا الْبُعْدُ يُـسْلِينِي وَلاَ أَنَـا صَـابِرُ**

وَوَاللهِ مَـا أَدْرِي بِأَيَّـةِ حِيلَـةٍ   **وَأَيِّ مَـرَامٍ أَوْ خِطَـارٍ أُخَـاطِرُ**

وَتَاللهِ إِنَّ الدَّهْـرَ فِـي ذَاتِ بَيْنِنَـا   **عَلَيَّ لَهَـا فِـي كُـلِّ حَـالٍ لَجَـائِرُ**

فَلَوْ كُنْتِ إِذْ أَزْمَعْتِ هَجْرِي تَرَكْتِنِـي   **جَمِيعَ الْقُوَى، وَالْعَقْلُ مِنِّـيَ وَافِـرُ**

وَلَكِـنَّ أَيَّـامِي بِحَقْـلِ عُنَيْـزَةٍ   **وَبِالرَّضْـمِ أَيَّـامٌ جَنَاهَـا التَّجَـاوُرُ**

وَقَدْ أَصْبَحَ الْوُدُّ الَّـذِي كَـانَ بَيْنَنَـا   **أَمَـانِيَّ نَفْـسٍ، وَالْمُؤَمِّـلُ حَـائِرُ**

لَعَمْرِي لَقَـدْ رَنَّقْـتِ يَـا أُمَّ مَالِـكٍ   **حَيَـاتِي وَسَـاقَتْنِي إِلَيْـكِ الْمَقَـادِرُ**

ويوضح **الجدول** الآتي أصوات القصيدة وأنواعها:

نوع الأصوات	الأصوات وكم ورودها	المجموع
الأصوات المتوسطة	(ر/ ١٨)- (ل/ ٥٠) -(م/ ٢٣)- (ن+ لتنوين/ ٣٤) -(و/ ٢١) - (ى/ ٢١).	١٥٩
الأصوات الشديدة	(ب/ ١٥) -(د/ ١١)- (ض/ ٢)- (ت/ ١٥) -(ط/ ٥) -(ك/ ١١)- (ق/ ١١)- (ء/ ٢٥).	٩٥
الأصوات الرخوة	(ف/ ٧) -(ذ/ ٧)- (ظ/ ٠)- (ث/ ١) -(ز/ ٤) -(س/ ٤)- (ص/٢) -(ش/٠) -(غ/ ١)- (خ/ ٢) -(ع/ ١٢) -(ح/ ٧)- (هـ/ ٩).	٥٦
المزدوج	(ج/١١)	١١

<u>**جدول رقم (١٩)**</u>

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٩٩.

ويقول قيس لبنى:[1] (من الطويل)

فَـــإن يَحجُبوهــــا ويَحُـــل دونَ وَصـــلِها ... مَقالَـــــةُ واشٍ أو وَعيــــــدُ أميــــرِ*

فَلَـــنْ يَمنَعـــوا عَينَـــيَّ مِـــنْ دائِـــمِ البُكَـــا ... ولَـــنْ يُـــذْهِبوا مَـــا قَـــدْ أجَـــنَّ ضَـــميري

إلَـــى اللهِ أشْـــكُو مَـــا ألاقِـــي مِـــنَ الهَـــوَى ... وَمِـــنْ حُـــرَقٍ تَعتـــادُني وزَفيـــرِ

وَمِـــنْ حَـــرَقٍ لِلْحُـــبِّ فـــي بـــاطِنِ الحَـــشا ... ولَيـــلٍ طَويـــلِ الحُـــزْنِ غَيْـــرِ قَـــصيرِ

سَـــأبْكِي عَلَـــى نَفْـــسِي بعَـــيْنٍ غَزيـــرَةٍ ... بُكـــاءَ حَـــزينٍ فِـــي الوَثَـــاقِ أسيـــرِ

وَكُنَّـــا جَمِيعَـــا قَبْـــلَ أنْ يَظْهَـــرَ الهَـــوَى ... بِـــأنْعَمِ حَـــالَيْ غِبْطَـــةٍ وَسُـــرُورِ

فَمَـــا بَـــرِحَ الوَاشُـــونَ حَتَّـــى بَـــدَتْ لَهُـــمْ ... بُطُـــونُ الهَـــوَى مَقْلُوبَـــةً لِظُهُـــورِ

لَقَـــدْ كُنْـــتِ حَـــسْبَ الـــنَّفْسِ لَـــوْ دَامَ وَصْـــلُنَا ... ولَكِنَّمَـــا الـــدُّنْيا مَتَـــاعُ غُـــرُورِ

ويوضح الجدول الآتي أصوات القصيدة وأنواعها:

نوع الأصوات	الأصوات وكم ورودها	المجموع
الأصوات المتوسطة	(ر/٨)- (ل/٣١)- (ن+التنـــوين /٣)- (م/١٩)- (ى/١١)- (و/ ١٨).	١١٤
الأصوات الشديدة	(ب/١٦)- (د/٩)- (ض/١)- (ت/٦)- (ط/٤)- (ك/٧) - (ق/ ١٠)- (ء/١٣).	٦٦
الأصوات الرخوة	(ف/٨)- (ذ/١)- (ظ/٢) - (ث/١)- (ز/٤)- (س/٦)- (ص/٣)- (ش/٤)- (غ/٤)- (خ/٠)- (ع/٩)- (ح/١٢) - (هـ/١٠).	٦٤
المزدوج	(ج/٣)	٣

جدول رقم (٢٠)

(١) قيس ولبنى، شعر ودراسة، ص ٩٦، و٩٧.

* هكذا ورد البيت بالديوان، والشطرة الأولى مكسورة، وصوابه: فإن يحجبوها أو يحل دون وصلها. انظر ديوان المجنون ص١٣١، وديوان جميل، ص١١٢، وانظر مراجع القصيدة التي ذكرها المحقق بحاشية الصفحة ٩٦ بالمرجع السابق.

ويقول جميل بثينة في قصيدة عنون لها الدكتور حسين نصار بـ " ما لي لا أبكي "[1]: (من الطويل)

خليلي عوجا اليوم حتى تسلما	على عذبة الأنياب طيبة النشر
فإنكما إن عجتما بيَ ساعة	شكرتكما حتى أغيب في قبري
وإنكما إن لم تعوجا فإنني	سأصرف وجدي فأذنا اليوم بالهجر
وَما لي لا أبكى وَفي الأيك نائح	وَقد فارقتني شختة الكشح وَالخصر
أيبكى حمام الأيك من فقد إلفه	وَأصبر؟ ما بي عن بثينة من صبر
يقولون: مسحور يجن بذكرها	فأقسم ما بي من جنون وَلا سحر
فأقسم لا أنساك ما ذر شارق	وَما خب آل في ملمّعة قفر
وَ ما لاح نجم في السّماء معلق	وَما تورق الأغصان من وَرَق السِّدر
لقد شغفت نفسي بثين بذكركم	كما شغف المخمور يا بثن بالخمر
ذكرت مقامي ليلة البان قابضا	على كف حوراء المدامع كالبدر
فكدت وَلم أملك إليها صبابة	أهيم وَ فاض الدمع مني على النحر
فيا ليت شعري هل أبيتن ليلة	كليلتنا حتى يرى ساطع الفجر
تجود علينا بالحديث وَتارة	تجود علينا بالرِّضاب من الثَّغر
فليت إلهي قد قضى ذلك مرة	فيعلم ربى عند ذلك ما شكري
فلوْ سألت مني حياتي بذلتها	وَجدتُ بها إن كانَ ذَلِكَ مِن أمري
ألما بها ثم اشفعا لي وَسلما	عليها سقاها الله من سائغ القطر
وَبوحا بذكرى عند بثنة وَانظرا	أترتاح يوْما أم تهش إلى ذكري
فإن لم تكن تقطع قوى الوُد بيننا	وَلم تنس ما أسلفت في سالف الدهر
فسوف يرى منها اشتياق وَلوْعة	ببيْن وَغرب من مدامعها يَجرى
وَإن تك قد حالت عن العهد بعدنا	وَأصغت إلى قول المؤنب وَالمزري
فسوف يرى منها صدود وَلم تكن	بنفسي من أهل الخيانة وَالغدر

---

(١) ديوان جميل، شاعر الحب العذري، ص ١٠٢،١٠٣،١٠٤.

أعـوذ بـك اللهـم أن تـشحط النـوى ببثنة في أدنـى حيـاتي ولا حـشري

وجـاور إذا مـا مـت بينـي وبينهـا فيا حبذا مـوتى إذا جـاورت قبـري

عدمتك مـن حـب أمـا منـك راحـة وما بك عنى مـن تـوان ولا فـتر

ألا أيهـا الحـب المبـرح هـل تـرى أخا كلف يغرى بحـب كمـا أغـرى

أجـدك لا تبلـى وقـد بلـى الهـوى ولا ينتهي حبـي بثينـة للزجـر

هي البـدر حـسنا والنـساء كواكـب وشتان ما بـين الكواكـب والبـدر

لقد فضلت حـسنا علـى النـاس مثلمـا على ألف شهر فضلت ليلـة القـدر

ويوضح الجدول الآتي أصوات القصيدة وأنواعها:

نوع الأصوات	الأصوات وكم ورودها	المجموع
الأصوات المتوسطة	(ر/٣٤)- (ل/١٠٦)- (م/٨٣)- (ن+ التنوين/١٠٤)- (و/٥٦)- (ي/٤٩).	٤٣٢
الأصوات الشديدة	(ب/٦٥)- (د/٣٣)- (ض/٦)-(ت/٥٠)- (ط/٥)- (ك/٤١)- (ق/٢٨)- (ء/٥٠).	٢٧٨
الأصوات الرخوة	(ف/٤٢)- (ذ/١٦)- (ظ/١)- (ث/١٠)- (ز/٢)- (س/٢٦)- (ص/٨)-(ش/١٦)- (غ/١١)- (خ/٨)- (ع/٣٣)- (ح/٢٨)-	٢٢٩
المزدوج	(ج/١٧)	١٧

<u>جدول رقم (٢١)</u>

ويقول كثير عزة واصفا وجده بعزة[١]: (من الطويل)

وإني لأسمو بالوصال إلـى التـي يكون شفـاء ذكرهـا وازديارهـا

وإن خفيت كانت لعينيـك قـرة وإن تبد يومـا لم يعمـك عارهـا

من الخفرات البيض لم تر شـقوة وفي الحسب المحض الرفيـع نجارهـا

فما روضة بالحزن طيبـة الثـرى يمج الندى جثـجاثها وعـرارهـا

بمنخرق من بطـن واد كأنمـا تلاقـت بـه عطـارة وتجارهـا

---

(١) ديوان كثير عزة، ص١٦٣، و١٦٤، و١٦٥.

أفيد عليها المسك حتـــى كأنهـــا ... لـطيـمـــــة دارى تفتـــق فارهــــا

بأطيَب من أدران عــزة موهنــــا ... وقد أوقدت بالمنـــدل الرطـــب نارهـــا

هيَ العيش ما لاقتك يومـــا بودهـــا ... وموت إذا لاقـــاك منهـــا ازورارهـــا

وإنى وإن شـــطت نواهـــا لحافــــظ ... لها حيث حلـــت واستقــــر قرارهـــا

فأقسمت لا أنساك مـــا عـــشت ليْلـــة ... وإن شـــحطت دار وشـــط مزارهـــا

وما استن رقراق لـــسراب ومـــا جـــرى ... ببيْض الربى وحـــشيها و نوارهـــا

وما هبـــت الأرواح تجـــرى ومـــا ثـــوى ... مقيـمـــا بنجـد عوفهـــا وتعارهـــا

ويوضح الجدول الآتي أصوات القصيدة وأنواعها:

نوع الأصوات	الأصوات وكم ورودها	المجموع
الأصوات المتوسطة	(ر/٢٥)- (ل/٢٩)- (م/٣٠)- (ن+ التنـــــوين/٤٣)- (و/٣٧)- (ي/١٩).	١٨٣
الأصوات الشديدة	(ب/٢٠)- (د/١٣)- (ض/٤)- (ت/٢٥)- (ط/٩)-(ك/١١)- (ق/١٥)- (ء/١٩).	١١٦
الأصوات الرخوة	(ف/١٢)- (ذ/٢)- (ظ/١)- (ث/٥)- (ز/٥)- (س/٨)- (ص/١)- (ش/٨)- (غ/٠)- (خ/٣)- (ع/١٢)-(ح/١٠)- (هـ/١٤).	٨١
المزدوج	(ج/٨)	٨

<u>جدول رقم (٢٢)</u>

وتؤكد قراءة هذه القصائد العذرية وإحصاءاتها علـــى أن الأصـــوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة لم يقتصر تواترها على الروي فحسب، بل كانت هي الأصوات السائدة على مستوى الأبيات.

ولعل في شيوع الأصوات المتوسطة بين الـــشدة والرخـــاوة صـــدى لوسطية التجربة العذرية ذاتها؛ فهي وسطية بين شدة العاطفة وتأججها من جانب، وبين رخاوة الاستسلام لها والتلذذ بعذابها من جانب آخر؛ ووسطية بين شدة معايشة التجربة وعمق آلامها من جانب، وبين رخاوة النفس في التغلب على اليأس من الاستشفاء منها من جانب آخر.

فعندما نجدد عهدنا بقراءة ما قاله مجنون ليلى في قـــصيدته الـــسالف ذكرها، نرى أنه بينما تنطق الأبيات بصدق العاطفة الشديدة لهذا المتـــيم،

نرى رخاوة النفس في عدم تمالك عاطفتها، ونرى الانقياد والاستسلام التام لعذابها، دون أدنى محاولة للتغلب على هذا القهر أو ذاك العذاب، بل على العكس نرى الإصرار على هذا العذاب والتلذذ به؛ إذ يقول:

فَوَاللهِ مَا فِي الْقُرْبِ لِي مِنْكِ رَاحَةٌ وَلا الْبُعْدُ يُسْلِينِي وَلاَ أَنَا صَابِرُ

فهو يحلف أنه ليس في القرب من ليلى راحة، ولا البعد ينسيه ما هو فيه من تباريح الجوى، وما هو بصابر، وكأنه ليس صابرا على البعد فحسب بل على القرب أيضا. إنها جدلية الحب التي يتنازعها طرف العاطفة الشديدة والإخلاص القوى للمحب، وطرف الرخاوة والاستسلام لعذاب هذه العاطفة.

وكذلك نرى قيس لبنى في قصيدته السابقة يشكو إلى الله ما يلاقيه من هوى، غير أنه يقر بأنه سيبكى على نفسه بعين غزيرة الدموع؛ لحرقة الحب الذي يكتوي بناره: (من الطويل)

إِلَى اللهِ أَشْكُو مَا أُلاقِي مِنَ الْهَوَى وَمِنْ حُرَقٍ تَعتادُني وَزَفِيرِ

وَمِنْ حَرَقٍ لِلْحُبِّ في باطِنِ الحَشا وَلَيلٍ طَوِيلِ الْحُزْنِ غَيْرِ قَصِيرِ

سَأَبْكِي عَلَى نَفْسِي بِعَيْنٍ غَزِيرَةٍ بُكاءَ حَزِينٍ فِي الْوِثَاقِ أَسِيرِ

فأنى لصاحب لبنى أن يشكو إلى الله حبه، والله يقول: " إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم "[1]

وهذا صاحب بثينة يحث نفسه على البكاء؛ إذ إن كل ما حوله يبكي، ويقسم لبثينة ألا ينساها؛ مما يشي بالانقياد التام لشجون حبه: (من الطويل)

وَما لي لا أبكى وَفي الأيك نائح وَقد فارقتنى شختة الكشح وَالخصر

أيبكى حمام الأيك من فقد إلفه وَأصبر؟ ما بي عن بثينة من صبر

يقولون: مسحورٌ يجن بذكرها فأقسم ما بي من جنون وَلا سحر

فأقسم لا أنساك ما ذر شارقٌ وَما خب آلٌ في معلمة قفر

وَ ما لاح نجمٌ في السَّماء معلقٌ وَما تورق الأغصان من وَرَق السِّدر

---

(١) الرعد، الآية: ١١.

ويصف كثير عزة وجده بعزة مقسما أيضا بعدم نسيانه لها أمد الدهر على الرغم من احتجابها عنه؛ الأمر الذي يجعله دوما يتمناها ويسمو لوصالها حتى تكون شفاء لنفسه العليلة؛ ذلك الشفاء الذي ليس له إليه سبيل: (من الطويل)

وإني وإن شطت نواها لحافظٌ لها حيثُ حلت واستقر قرارها

فأقسمت لا أنساك ما عشت ليلةً وإن شَحطَتْ دارٌ وشط مزارها

إننا في هذه النماذج إزاء تمرد القلب على محاولة السلوى؛ فمن " الطبيعي أن تحدث الشاعر نفسه بمحاولة الخلاص من ألم العشق المحروم، العنيف، الحار، الذي لا يبرده وصل، أو أمل في وصل، وربما نزعت إرادته العاقلة إلى الرغبة في السلو؛ إراحة لقلبه المعذب، وتخلصا من لذعة الحرمان، ولكنه ما إن يشاور قلبه حتى يتمرد هذا القلب عليه، ويخرج عن طوع عقله وإرادته، ويحيل أملهما في النسيان والسلوى إلى سراب، فإذا بالشاعر قد فقد سلطانه على قلبه، وإذا بهذا القلب يندفع في تيار العشق، غير مستجيب لنزوع إرادة، أو منطق عقل."[1]

ومن ثم نصل إلى فرض اجتهادي مؤداه أن شيوع الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة من ملامح ما تتمتع به التجربة العذرية من توسط ملحوظ بين شدة عاطفة النفس ورخاوة الانقياد لليأس. وقد حاولنا أن نعزز هذا الفرض عبر التواصل المباشر مع النصوص بما يخرج الدرس من الإطار النظري المهتم بتحديد خصائص الأصوات إلى المجال التطبيقي المعني برصد الدور الدلالي لهذه الخصائص في رحاب النص.

رابعًا: القافية بين الجهر والهمس:

وهذا تقسيم آخر للأصوات، " لا ينظر فيه إلى شكل المخرج، وإنما ينظر فيه إلى اهتزاز الأوتار الصوتية أو عدم اهتزازها، فالأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتية وتتذبذب، يسميها علماء الأصوات " بالأصوات

(١) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، للدكتور صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، ص٤٥٣.

المجهورة "، أما تلك التي لا تهتز معها الأوتار الصوتية، فتسمى عندهم بالأصوات المهموسة."[1]

ويوضح الجدول الآتي كم ورود الأصوات المجهورة والمهموسة المتواترة عند الشعراء الأربعة، وعدد الأبيات المنظومة عليها:

نوع الصوت	الأصوات	عدد الأشعار	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجهور	ر –ل –ب – د –م –ن –ع –ى	٦٤١	٨٢,٦٠ %	٤٤٢٦	٨١,٦٥ %
المهموس	ق – ح – ت	٧٨	١٠,٠٥ %	٦٢٥	١١,٥٣ %

جدول رقم (٢٣)

ولا نحتاج أن ندلل على أن الأصوات المجهورة هي أيضا الأصوات التي يكثر ورودها على مستوى الأبيات؛ إذ إن الجدول يوضح لنا أن عدد الأصوات المجهورة في الروي (٨)، وعدد الأصوات المهموسة (٣)؛ أي أن المجهور من الأصوات هو الأكثر حضورا، وبمراجعة إحصاءات الأصوات في القصائد السابقة يتبين لنا بجلاء طغيان المجهور على المهموس؛ لأن الأصوات المتوسطة برمتها أصوات مجهورة، هذا فضلا عن أن أصوات (الباء والدال والضاد) من الأصوات الشديدة المجهورة، وأصوات (الذال والظاء والزاي والغين والعين) من الأصوات الرخوة المجهورة، وسائر الأصوات مهموسة.

ومعروف أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة ــ كما سبق أن ذكرنا ــ كما أنها الأصوات ذات النسبة الغالبة في الكلام؛ فقد ذكر الدكتور إبراهيم أنيس " أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة."[2]

---

(١) المدخل إلى علم اللغة، ص٣٦.

(٢) الأصوات اللغوية، ص٢٢.

وعلى هذا نرى أن أهم ما تتميز به الأصوات المتواترة في التجربة العذرية هو الوضوح السمعي؛ نظرا لقرب مخارجها أولا، وتوسطها بين الشدة والرخاوة ثانيا، وجهرها ثالثا؛ مما عضَّد من كثرة تخيرها رويا للأشعار.

خامسًا: ما انفرد به كل شاعر من أصوات الروي:

نهدف من دراسة ما انفرد به كل شاعر من أصوات الروي* إلى شيئين: أولهما معرفة ما تميز به كل شاعر في القافية، حيث استأثر كل شاعر من الأربعة بأصوات للروي لم يستخدمها أحد الشعراء الآخرين، وهذا بيان بما انفرد به كل شاعر من أصوات الروي:

١- **مجنون ليلى:** انفرد بأصوات: الخاء، والشين، والصاد، والطاء.

٢- **قيس لبنى:** انفرد بصوت الغين فقط.

٣- **جميل بثينة:** انفرد بصوت الواو فقط.

٤- **كثير عزة:** انفرد بصوتي الألف والثاء.

والهدف الآخر هو الكشف عن دور الصوت المفرد في إكساب النص ملامحه الصوتية المتميزة التي لا تلبث أن تئول إلى مكون من مكونات الدلالة.

وأول ما ننظر إليه في الأبيات الكلمة الأخيرة في البيت؛ " وهي ــ بالطبع ــ الكلمة التي تكون القافية، أو تكون جزءا من القافية، أو تكون القافية جزءا منها "[1]. ومن ثم فهي تستقطب أكبر قدر من التركيز الدلالي لموقعها المتميز الذي تنفرد به عن سائر كلمات البيت؛ إذ إن هناك " أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر، وتحدد

---

* انظر الجدولين رقم (١٣) و (١٤) المتضمنين أصوات الروي لدى الشعراء الأربعة جميعا.

(١) الجملة في الشعر العربي، مرجع سابق، ص٩٣.

إمكان استبدالها هي: الوزن الشعري للقصيدة، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي، ومجالها النحوي "[1].

غير أن مجال الاستبدال يشتد ضيقا في الكلمة الأخيرة من البيت؛ " لأنها تتطلب عنصرين إضافيين زيادة على الوزن الشعري، والتوازي المقطعي، والاتفاق في المجال الدلالي، والمجال النحوي. هذان العنصران هما التكرار المقطعي الذي تفرضه الكلمة الأخيرة في مطلع القصيدة، وأعنى به التكرار المنتظم للحرف الأخير أو لعدد من الحروف في آخر البيت، والتماثل الحركي في أجزاء معينة ـ وأعنى به حرف الروي ـ من هذا المقطع الموحد "[2].

وعلى هذا فإن " الكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب، والوزن بطبيعة الحال متوقع، وبالتردد الصوتي المتكرر من جانب آخر، والحروف التي يجب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضا، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة، فإن كلمات القافية تشكل جانبا مهما من إيقاع القصيدة، وبذلك تؤدى دورا دلاليا له أهميته في كيان النص "[3].

ومن ثم ستكون محاولة كشف دلالة هذه الأصوات المتميزة نابعة من النظر إلى الكلمة الأخيرة في البيت التي تتضمن صوت الروي، وربط هذه الكلمة بسياق البيت كله.

يقول **مجنون ليلى**[4]: (من الطويل)

ألا يَا غراب البيْن هيَّجت لـوْعتى فوَيْحك خبرنى بما أنت تـصرخُ
أبا البيْن من ليْلى فإن كنت صادقا فلا زال عظمٌ من جناحك يَفسخ
وَلا زال رامٍ فيك فوّق سهمه فلا أنت في عش ولا أنت تفرخ
وَلا زلت عن عذب المياه منفرًا وَوَكرك مهدومًا وَبيْضك يَرضخ
فإن طرت أردتك الحتوف وَإن تقع تقيَّض ثعبانٌ بوجهك يَنفخ

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق، ص٩٤.

(٣) السابق، ص١٠١.

(٤) الديوان، ص٧٨.

وَعايَنت قبل الموْت لحمك مشرحا على حر جمر النار يُشوَى ويُطبخُ
وَلا زلت في شر العذاب مخلـدًا وَريشك منتوف ولَحمـك يُـشدخ

عندما ننظر في الكلمات الأخيرة في الأبيات، نجد أنها " دوال بينهـا تشابه صوتي، ولكنها مختلفة في مدلولاتها. هذا التشابه الصوتي لم يوجده سوى نظام الوزن والقافية في شعر البيت، والاختلاف الـدلالي أدى إليـه ارتباط كل كلمة من كلمات القافية بموقعها الخاص "[1]، وهذه الكلمات هي التي شكلت قوافي الأبيات وهي من المتدارك (/٥//٥)، لكن هذه الكلمـات برغم اختلاف دلالاتها، فهي في سياقاتها تدور حول معنى واحد؛ ألا وهو العذاب النفسي والبدني للغراب الصارخ، ويتضح ذلك بعرض الـسياقات كما يأتي:

١- فويحك خبرني بما أنت **تصرخ**.

٢- فلا زال عظم من جناحك **يفسخ**.

٣- فلا أنت في عش ولا أنت **تفرخ**.

٤- ووكرك مهدوما وبيضك **يرضخ**.

٥- إن تقع تقيض ثعبان بوجهك **ينفخ**.

٦- لحمك....على حر جمر النار يشوى **ويطبخ**.

٧- ولا زلت في شر العذاب مخلدا، وريشك منتوفا ولحمك **يشدخ**.

فالغراب هنا مجرد مثير لأشجان النفس، ولوحـة إسـقاط لهـا؛ لأن الشاعر يرى إن كان هذا الغراب يصرخ لبين ليلى، فلا بد أن يعانى مـن كل هذه العذابات والجراحات، وهـي بـالطبع عـذابات الـشاعر نفـسه وجراحاته.

ولعل امتداد صوت الخاء بحركة الضم الطويلة يتيح للقـارئ أن يتعمق في الشعور بالعذاب والشجن الذي تطالعنا مشاهده عبر الأبيات؛ إذ

---

(١) الجملة في الشعر العربي، ص١٠٣.

إن " إطالة الحركة الأخيرة في الكلمة التي تمثل القافية....قد تجعل الكلمة منبورة مما يلفت إليها الانتباه "[1].

وبينما جاء صوت الخاء في هذه القصيدة مضموما، جاء صوت الطاء عند المجنون مفتوحا في النتفة الآتية[2]: (من الكامل)

نعب الغراب ببين ليلى (غدوة) كان الكتاب ببينهم مخطوطا
أصبحت من أهلي الذين أحبهم كالسهم أضبح ريشه ممروطا

وأتى الشاعر بهذا الصوت (الطاء) وهو صوت أسناني لثوى " شديد مهموس مفخم "[3] مفتوحا؛ لأن غراب البين لم يكن هنا يصرخ لألم بين ليلى بل ينعب ببينها، وكأنه يهتف بحقيقة واقعة ومصير محتوم، فيقول: كان الكتاب ببينهم مخطوطا، فكان إطلاق القافية بالروي المفتوح دلالة على الاتساع الذي يناسب الهتاف؛ ليشي بشدة القدر المحتوم في البيت الأول، وشدة وقع هذا القدر عليه في البيت الثاني؛ إذ شبه نفسه بالسهم الذي أصبح ريشه (ممروطا).

ومن ثم كان صوت الطاء المطلق بالفتحة الطويلة (الألف) ذا نغم صوتي ملفت؛ إذ ينتهي البيتان بإيقاع منبور صاعد لا هابط. يدل على ذلك أيضا وجود صوت الواو ردفا قبل الروي، وهو صوت عمل على هبوط الإيقاع في الجزء الأول من القافية ــ وهي من المتواتر (/٥/٥) ــ فقال (طو/طا) و (رو/طا) = (هابط + صاعد)؛ فكان أول القافية هادئا هابطا، ثم ارتفع جرسها فصار صاعدا، وكأن الهدوء في أولها أشبه بالهدوء الذي يسبق العاصفة أو السكون الذي يعقبه شدة المفاجأة، فظلت النغمة النهائية معلقة في ارتفاعها لا تعود إلى ركوزها، ليتناسب ارتفاع الإيقاع مع ارتفاع المأساة، كما يمكن أن يكون التنويع الإيقاعى (هابط + صاعد) أمارة على الاضطراب الذي تتسم به هذه التجربة وكأنها تفتقد إلى نسق ثابت هادئ منساب.

---

(١) السابق، ص١٣٢.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٤٠.

(٣) المدخل إلى علم اللغة، ص٤٦.

وفي قافية الشين يقول المجنون[1]: (من الطويل)

أمـــا والـــذي أعطـــاك بطـــشا وقـــوة	وصبرا وأزرى بى ونقص من بطشيٍ
لقد محـــض الله الهـــوى لـــك خالـــصا	وركبه في القلـــب منـــى بـــلا غـــشٍ
تبرأ مـــن كـــل الجـــسوم وحـــل بـــى	فإن مت يوما فاطلبوه علـــى نعـــشى
سلى الليـــل عنـــى هـــل أذوق رقـــاده	وهل لضلوعى مستقر علـــى فرشـــى

جاء صوت الشين رويا في هذه القطعة، وهو من الأصوات الغارية، وهو " رخو مهموس مرقق "[2]، وجاءت قـــوافي الأبيـــات مـــن المتـــواتر (/٥/٥)، وهي كلمات (بطشى ــ غشٍ ــ نعشى ــ فرشـــى)، وبتأمـــل قافية المتواتر نجد أنها ذات مقطعين متساويين عروضيا، وانتهاء المقطـــع الأول بالسكون في جميع الكلمات جعل النطق بـــالروي ــ وهـــو الـــشين الموصولة بالياء ــ متميزا؛ إذ إن قافية من هذا النوع تجبر القارئ علـــى الوقف قبل النطق بالمقطع الأخير الذي يمثل الروي، ونلاحظ أن صـــوت الروي المكسور هنا ارتبط بسياقات تدل على الضعف والتعب اللذين يعانى منهما الشاعر من جراء بطش ليلاه وقسوتها. ولنقارن بين لفظتى (بطشا) و(بطشى) في البيت الأول؛ لنرى أثر الصوت وجرسه في المعنى.

إذا كانت كلمة البطش تدل على القوة في ظاهرها، فإن إضافتها إلـــى ذات الشاعر تدل على بطش الضعيف المنكسر، حتى إن لم ننظـــر إلـــى الفعل (نقص من) قبلها، استشففنا المعنى من إيقاع المقطع الأخير مـــن الكلمة؛ حيث إنه مقطع يغاير المقطع الأخير من (بطـــشا) الأولـــى؛ إذ جاءت الأولى قوية النغمة والرنين، وناء بحمل هذا الرنين القوى تنـــوين الشين، فجاء المقطع طويلا مغلقا بحركة قصيرة؛ مما أحكم صوت الـــشين وأغلق المقطع، وقد ناسب ذلك التعبير عن قسوة المحبوبـــة. أمـــا بطـــش الشاعر، فجاء ضعيف النغمة، حيث جاء صوت الشين المكسورة في مقطع طويل مفتوح يظل للشين فيه قدرة على التفشى؛ مما يناسب التعبير عـــن انكسار الذات وتفشى ضعفها.

---

(١) السابق، ص١٣٥.

(٢) المدخل إلى علم اللغة، ص٥٠.

أما قافية الصاد فيقول فيها المجنون[1]: (من الطويل)

وذكرنــــي مـــن لا أبـــوح بـــذكره	محاجر خشف في حبائـل قـانص
فقلت ودمع العـين يجـرى بحرقـة	ولحظي إلى عينيه لحظة شـاخص
ألا أيهـذا القـانص الخـشف حلـه	وإن كنت تأبـاه فخـذ بقلائـصي
خـف الله لا تقتلـه إن شـبيهه	حياتي وقد أرعدت منى فرائـصي

وصوت الصاد " صوت رخو مهموس مفخم "[2]، وهو من الأصوات الأسنانية اللثوية، كما أنه صوت من أصوات الصفير، و" الأصوات التي يسمع لها صفير واضح في رأي المحدثين هي: ث ــ ذ ــ ز ــ س ــ ش ــ ص ــ ظ ــ ف.

على أن هذه الأصوات تختلف في نسبة وضوح صفيرها، وأعلاها صفيرا هي السين والزاي والصاد، مما يمكن أن يبرر تسميتها في كتب القدماء بأصوات الصفير، وقصر هذه الصفة عليها. وإذا أدركنا أن هذا الصفير ليس إلا نتيجة ضيق المجرى عند مخرج الصوت، عرفنا أن المجرى عند مخرج (الثاء والذال والزاي والسين والشين والصاد والظاء والفاء) تختلف نسبة ضيقه تبعا لعلو الصفير مع كل منهما. فعلى قدر ضيق المجرى عند المخرج يكون علو الصفير ووضوحه. وأضيق ما يكون مجرى الهواء عند النطق بالسين والزاي والصاد "[3].

ومن الدارسين من اجتهد وحاول ربط أصوات الصفير بما تهبه بعض القصائد من معان؛ من ذلك ما قام به الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في تحليله لسينية البحتري في وصف إيوان كسرى، وكان اهتمامه منصبا بالدرجة الأولى على صوت الروي وهو السين إلى جانب الاهتمام بأصوات الصفير الأخرى كالصاد والزاي، ويرى أن هناك " علاقة بين صدى صوت غالب هو صوت السين، ورجع معنى جامع هو معنى التجاوب بين نفس الشاعر المترفعة، رغم تزعزعها، وإيوان كسرى الصامد، رغم تصدعه. كما يرى أنه "لئن كانت العلاقة بين هذا الصوت

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٣٥.

(٢) المدخل إلى علم اللغة، ص٤٧.

(٣) الأصوات اللغوية، ص ٦٦،٦٧.

وهذا المعنى عفوية في منطلق العملية الإبداعية...، فإنها ما فتئت تقوى بين الطرفين بفعول تجاورهما في النص والتلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسامه حتى غدا أحدهما يبرر وجود الآخر ويجد مبرره فيه. ومن ثم فإن الصفير يتحول هنا " من صفة صوتية بسيطة إلى مولد إيقاعي ينتظم القصيدة من أولها إلى آخرها..... " وإذا بكل صفير في النص يتحول علامة توحي بالتأزم وكل تأزم يتحول علامة توحي بالصفير. "[1]

وعلى هدى ما ذكره الدكتور الطرابلسي من علاقة بين الصفير ومعنى الأبيات هناك، فإننا نقول إنه قد كثر تردد أصوات الصفير في هذه المقطوعة؛ إذ جاء منها (الذال، والشين، والصاد ـ صوت الروي ـ والطاء، والفاء)، وبلغ مجموع ورودها (٢٢) مرة. ولم يقتصر اطراد هذه الأصوات على تكرارها فحسب، بل كانت تتكرر مواد الكلمات التي تحويها أحيانا، مثل تكرار مادة (ذكر) في (ذكرني) و (ذكره) في البيت الأول، وتكرار مادة (لحظ) في كلمتي (لحظي) و (لحظة) في البيت الثالث.

وإذا كانت المقطوعة تصف حال الشاعر عندما " مر بقانصين قد قنصا ظبيا وعقلاه، فدنا منهما وتأمل الظبي، ثم أرسل عينيه بالبكاء "[2]، فإن أصوات الصفير كانت أنسب الأصوات ارتباطا بمشهد القنص، وتذكر المحبوبة في هذا المشهد الذي ارتعدت منه فرائص الشاعر؛ إذ دلت على أنين الحسرة ومرارة التأزم في نفس الشاعر، ولعل إنهاء الأبيات بأعلى الأصوات صفيرا، ووصله بالياء ـ أي الكسرة الطويلة ـ عضد من هذا التأزم، وأوصل الشاعر إلى ذروة التصدع النفسي.

أما **قيس لبنى** فانفرد ـ كما قلنا ـ بصوت الغين، وهو صوت طبقي "رخو مجهور مرقق"[3]، ولم يرد هذا الصوت رويا عنده إلا في بيت مفرد،

---

(١) انظر في تفصيل هذا التحليل الفصل الخاص بالصفير والتأزم في سينية البحتري من كتاب تحاليل أسلوبية، للدكتور محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر ـ تونس ١٩٩٢، ص٩٢،٩٣.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٣٦.

(٣) المدخل إلى علم اللغة، ص٥٤.

قال فيه[1]: (من الطويل)

بَلِيغٌ إِذَا يَشْكُو إِلَى غَيْرِهَا الْهَـوَى   وَإِنْ هُـوَ لاقَاهَـا فَغَـيْرُ بَلِيـغِ

وبالرغم من كونه بيتا مفردا، إلا أن القارئ عندما يفرغ من قراءتــه، يبقى صدى الغين في مسامعه، لا لأنه صوت الروي فحسب، بل لحضوره في حشو البيت أيضا.

وإذا رحنا نلتمس ملامح صوت الغين في البيت، نجد أنه أحدث إيقاعا داخليا في البيت، هذا الإيقاع تمثل في تنوع الحركـات الطارئـة عليـه، فدخلت عليه الضمة المنونة والفتحة والكسرة؛ إذ ورد ثلاث مرات فـضلا عن الروي في الكلمات الآتية: (بليغ ــ غيرها ــ غير ــ بليغ).

وكأن التنوع هنا متناسب للمغايرة في الحال والمخالفة في الحدث؛ فهو بليغ إذا شكا إلى غيرها وغير بليغ إذا لاقاها، وكانـت المراوحـة بـين حركات هذا الصوت تعزيزا لنفي إرادة المماثلة بين الشطرين، وأوحـت بتغير الحكم ــ أي الحكم ببلاغة المحب من عدمها ــ المـشروط بتغيـر الفعل ــ إذا شكا إلى غيرها أو إذا لاقاها ــ وعضد من ذلـك أيـضا رد العجز على الصدر بكلمة (بليغ)، ولقد جاءت (بليغ) في مستهل الصدر خبرًا منونة بالضم موازنًا لقوة جواب الشرط المحذوف، في حين جـاءت (بليغ) القافية جواب شرط مسبوقة بنفي (غير)، وحركة الغـين بهـا موصولة بياء؛ مما يناسب ضعف الحال وانكساره عن سابقه.

ولا ريب أن قواعد البناء العروضي والبناء النحوي هي التي أقـرت بوجوب هذا البناء للبيت، لكن لا ينبغي أن ننسى أن العملية الإبداعية هي التي اختارت الأدوات التي تشيد هذا البناء فجاءت على هذا النحو.

أما **جميل بثينة** فانفراده بصوت الواو جاء في نتفة من بيتين، والـواو صوت شفوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وهي هنا صوت لـين صامت لا صوت مد.

يقول جميل[2]: (من الوافر)

---

(١) قيس ولبنى، ص١٢٣.

(٢) ديوان جميل، ص٢١٩.

أَلَيْسَ مِنَ الشَّقَاءِ وَجِيبُ قَلْبِي وَإِيضَاعِي الْهُمُومَ مَعَ النُّجُوِّ
فَأَحْزَنُ أَنْ تَكُونَ عَلَى صَدِيقٍ وَأَفْرَحُ أَنْ تَكُونَ عَلَى عَدُوِّ

جاءت القافية مطلقة؛ إذ إن الروي موصول بياء، وهي من المتواتر (/٥/٥)، والقافية هنا جزء من الكلمة الأخيرة، فهي (جوِّ) في (النجو)، و (دوِّ) في (عدوِّ).

ويلاحظ في تلكم القافية أن المقطع الأول منها اتسم بثقل تمخض عن اجتماع الضمة في الصوت السابق للروي مع الواو صوت الروي؛ مما سبب ضيقا في النطق بهذا المقطع، "فاللغة العربية تتألف من أصوات صامتة تدخل عليها المصوتات التي تضفي عليها إيقاعا خاصا، وقد جعل ابن الأثير من أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة، فإذا توالت حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، بخلاف الحركات الثقيلة، فإذا توالت منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت، ولهذا السبب استثقلت الضمة على واو، والكسرة على الياء للتماثل بينهما في جنس الصوت."[1] ونلاحظ هنا أن المقطع الأول من القافية (جُوْ) تألف من صامت بعده حركة قصيرة هي الضمة ثم صامت هو صوت الواو، وأدى توالي الضمة والواو إلى ثقل صوتي، ولعل هذا الضيق وذاك الثقل من شواهد معاناة العاشق المتيم وضيق حاله، غير أن هذا الضيق لا يلبث أن ينفرج في المقطع الأخير من القافية مردُّه صوت ياء المد الذي يصل واو الروي، إذ إن هذا المقطع (وِى) يتألف من صامت وبعده حركة طويلة؛ أي أنه مقطع طويل مفتوح بعكس السابق فهو مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة، وهذا يشعرنا بأنه على الرغم من شدة أمر نزول النجو على العدو إلا أنه يفرح به، فكان صوت الوصل بما له من استرسال وإشباع لحركة الروي مناسبًا للتعبير عن تقبل النفس لهذا الأمر والرغبة فيه لا عنه، لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار أن هذه النتفة أحد النماذج التي يستشهد بها على المقابلة بين المعاني؛ إذ يقول الدكتور خريستو نجم: " بل نحن واجدون هذه المقابلة في المعاني كما في قوله:

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، للدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٧، ص٤٧.

أَلَيْسَ مِنَ الشَّقَاءِ وَجِيبُ قَلْبِي ... وَإِيْضَاعِي الْهُمُومَ مَعَ النُّجُوِّ
فَأَحْزَنُ أَنْ تَكُونَ عَلَى صَدِيقٍ ... وَأَفْرَحُ أَنْ تَكُونَ عَلَى عَدُوِّ

فهو يحزن إذا نزل المطر على قوم صديق؛ لأنه لا يصيب بثينة، ويفرح إذا نزل على قوم عدو؛ لأنه يصيب بثينة حينئذ.

والحق أن الطباق والمقابلة كانا صالحين للموضوعات التي نجدها في ديوان جميل؛ لأنهما وسيلتان للتعبير عن حال العاشق المتيم إزاء صاحبته العابثة. لذلك أكثر الشعراء منهما دون أن يكلف نفسه إقحامهما في شعره. فقد كان له فيهما خير لسان بليغ وصوت معبر."[1]

أما **كثير عزة** فإن انفراده بصوت الألف جاء في نتفتين، وانفراده بصوت الثاء جاء في قصيدة، ومعروف أن الأشعار التي تنتهي بألف المد التي هي جزء من بنية الكلمات قد "رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث، وقد سماها القدماء المقصورات"[2]. يقول كثير في أولى مقصوراته[3]: (من الطويل)

وَرَاجَعْتُ نَفْسِي وَاعْتَرَتْنِي صَبَابَةٌ ... وَفَاضَتْ دُمُوعِي عَبْرَةً خَشْيَةَ النَّوَى
وَقُلْتُ وَكَيْفَ الْمُنْتَهِي دُونَ خُلَّةٍ ... هِيَ الْعَيْشُ فِي الدُّنْيَا، بِهَا مُنْتَهَى الْمُنَى

والقافية هنا من المتواتر (/٥/٥) وتمثلت في الكلمة الأخيرة برمتها، وأول ما يتضح لنا في هذين البيتين التآزر الصوتي بين القافية ومفردات البيت؛ إذ شاعت أصوات المد في البيتين، فبلغ عددها اثني عشر صوتا بالروي، وكان ألف المد ـ وهو صوت الروي ـ صاحب الصدارة؛ إذ تردد ست مرات فضلا عن الروي، أي ثماني مرات. وكان شيوعه في البيت الثاني في ثلاثة أسماء مقصورة قبل الروي هي (المنتهي – الدنيا – منتهي المنى) خير تمهيد لصوت الروي.

---

(١) جميل بثينة والحب العذري، مرجع سابق ص٢٣٥.

(٢) موسيقى الشعر، ص٢٥٨.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٣٨.

وشيوع ألف المد أسمعنا عويل العاشق الذي عاوده الشوق، فذرفت عيناه بالبكاء خشية الفراق وعذاباته، وتساؤله عن مصيره إذا ما بانته محبوبته وهي في الدنيا معاشه ومنتهي آماله.

ويزداد شيوع ألف المد عند كثير في مقصورته الثانية التي يقول فيها[1]: (من الكامل)

مَا بَالُ مَولىً أنْتَ ضَامِنَ غَيِّهِ	فَإِذَا رَأيْتَ الرُّشْدَ لَمْ يَرَ مَا تَرَى
وَتَرَى الْمَسَاعِي عِنْدَهُ مَطْلُولَةً	كَالْجُودِ يُمْطِرُ مَا يُحَسُّ لَهُ ثَرَى
فَاللهُ يَجْزِى بَيْنَنَا أعْمَالَنَا	وَضَمِيرَ أنْفُسِنَا وَيُوفِي مَنْ جَزَى

فلقد تردد صوت ألف المد ثماني عشرة مرة بالروي، ومجموع الحركات الطويلة واحد وعشرون صوتا، وقد أحدث شيوع ألف المد بطئا في الإيقاع، فكثر زحاف الإضمار في بحر الكامل؛ فإذا كان عدد التفعيلات في هذه النتفة ثماني عشرة تفعيلة، فإن عشر تفعيلات منها كانت (متْفاعلن) بالإضمار، وثماني التفعيلات الباقية ظلت على الأصل. " ولا شك أن هذا البطء الإيقاعي له آثاره الدلالية؛ لما لهذه الحركات الطويلة من قدرة على إشعار المتلقي أن هذه الحركة الطويلة ما امتد الصوت فيها إلا تفريغا لشحنة عاطفية ملحة وعميقة ومسيطرة، إضافة إلى ما تحدثه هذه الحركات الطويلة من إمكانات تنويع الأداء وتلوينه بما يلائم الموقف النفسي... من ناحية، وبما يزيد من استمتاع المؤدى والمتلقي ـ على السواء ـ بالبيت الشعري المنشد، والذي يتوقف نجاح تلقيه ـ في قدر كبير منه ـ على إمكانات الثراء الصوتي من ناحية أخرى."[2]

وهذا البطء الإيقاعي من جراء ألف المد يشعرنا برفع العقيرة تعريضا بذلك الشخص المجهول الذي تتحدث عنه الأبيات؛ ليئول في النهاية إلى إبراز ما عليه حاله من ضلال، وعدم جدوى المساعي الرشيدة لإصلاحه؛ إذ لا يجد المرء أثرا لمسعاه " كالمطر على أرض لا تعشب "[3].

أما قافية **الثاء** فيقول فيها كثير[4]: (من المتقارب)

---

(١) السابق، ص٣٨،٣٩.

(٢) دراسات في لغة النص، للدكتور طارق سعد شلبي، القاهرة٢٠٠٠، ص٢٠٨.

(٣) ديوان كثير عزة، حاشية ص٣٩.

(٤) السابق، ص٨٧.

حبال سجيفة أمست رثاثا ... فسقيا لها جددا أو رماثا
إذا حل أهليَ بالأبرقين ... أبيرق ذى جدد أو دعاثا
وحلت سجيفة من أرضها ... روابى ينبتن حفرى دماثا
تتارب بيضا إذا استعلبت ... كأدم الظباء ترف الكباثا
كأن حدائج أظعانها ... بغيقة لما هبطن البراثا
نواعم عم على ميثب ... عظام الجذوع أحلت بعاثا
كدهم الركاب بأثقالها ... غدت من سماهيج أو من جواثا
وخوص خوامس أوردتها ... قبيل الكواكب وردا ملاثا
من الروضتين فجنبى ركيح ... كلقط المضلة حليا مباثا
توالى الزمام إذا ما دنت ... ركائبها واختنثن اختناثا
وذفرى ككاهل ذيخ الخليف ... أصاب فريقة ليل فعاثا
تلقطها تحت نوء السماك ... وقد سمنت سورة وانتجاثا
لوى ظمئها تحت حر النجوم ... يحببها كسلا أو عباثا
فلما عصاهن خابثنه ... بروضة آليت قصرا خباثا
فأوردهن من الدونكين ... حشارج يحفرن فيها إراثا
لواصب قد أصبحت وانطوت ... وقد أطول الحى عنها لباثا
مدل يعض إذا نالهن ... مرارا ويدنين فاه لكاثا
وصفراء تلمع بالنابلين ... كلمع الخريع تحلت رعاثا
هتوفا إذا ذاقها النازعون ... سمعت لها بعد حبض عثاثا
تئن إلى العجم والأيهرين ... أنين المريض تشكى المغاثا

تشعرنا هذه القصيدة بأنها نغمة نشاز داخل رحاب القصيدة العذرية؛ إذ اجتمع فيها التنافر الصوتي والتعقيد اللغوي، وهما من الأمور السلبية في البلاغة والنقد القديمين.

أما التنافر الصوتي فهو في رأي البلاغيين أحد المواصفات السلبية التي " يقتضي غيابها صلاحية الدال للحلول في الخطاب الأدبي، وحضورها أو حضور بعضها، يقتضي عدم الصلاحية.

ويبدو أن مسألة التنافر كانت محدودة في الواقع اللغوي، على معنى أن الذوق الصياغي كان يتجنب هذه الظاهرة الصوتية؛ ومن ثم نلحظ أن نماذج التنافر كانت قليلة يتوارثها البلاغيون خلفا عن سلف..."[1]

بيد أن التنافر الصوتي ـ في رأينا ـ إذا كان وراءه هدف، فحينئذ يستحيل من صفة سلبية في النص الأدبي إلى خاصة جمالية لها نصيبها في إبداع الدلالة؛ " إذ إن النبو وتنافر الحروف أمر لا شك أنه يستوقف الأذن، ومن ثم يكون هذا التنافر كفيلا بجذب انتباه المتلقي للنص الشعري، وقد يكون لهذا التنافر جرس له القدرة على الكشف عن جانب من جوانب الدلالة فيما يعرف عند علماء اللغة باسم المناسبة أو الدلالة الذاتية ."[2]

ولقد تعددت مظاهر التنافر الصوتي في قصيدة كثير التي نحن بصددها، ولما كان لزاما علينا أن نتحدث عن هذه المظاهر، فإننا نبدأ من صوت الروي ـ وهو ما عقدنا من أجله هذه المبحث ـ وصوت الروي هنا هو صوت الثاء، وصوت الثاء " صوت رخو مهموس مرقق "[3] كما أنه من الأصوات الأسنانية الصفيرية، والقافية هنا مطلقة موصولة بمد مردوفة بمد، وهي من المتواتر.

ولم يقتصر الصفير هنا على الروي فحسب، بل سيطر على القصيدة منذ بيتها الأول؛ إذ يقول كثير:

حبال سجيفة أمست رثاثا فسقيا لها جددا أو رماثا

فنلاحظ تردد صوتي السين والثاء الصفيرين؛ إذ تردد صوت السين في الحشو ثلاث مرات، والثاء ثلاث مرات أيضا في تفعيلتي العروض والضرب (رثاثا ـ رماثا).

ولما كانت الثاء أخف صفيرا من السين، جاءت مناسبة للدلالة على الفناء في كلمتي (رثاثا) و (رماثا). ورب سؤال هنا يطرح نفسه، أليست الثاء صوتا أصيلا في كلمتي (رثاث) و (رماث)؟ الجواب: بلى، بيد أن

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٤٢،٤٣.

(٢) شعر عبيد بن الأبرص، ص٢٤.

(٣) المدخل إلى علم اللغة، ص٤٤.

ورود هاتين الكلمتين واقتصار الاختيار عليهما وكلاهما يدل على ما هــو خلَق بالٍ، يؤكد أن للصوت دورا إيقاعيا وجرسا موسيقيا يساهم في إنتاج المعنى، وإلا كان في استطاعة الشاعر أن يقول (فناء) أو (رسوما) أو غير ذلك من الكلمات التي تؤدى معنى البلى وتتفق مع وزن (فعولن)، لكــن الاختيار على النحو الواقع في القصيدة وموقعه في أبرز منــاطق البيــت ظهورا وهو تفعيلتي العروض والضرب، حقق التصريع والتجنيس والدلالة الرمزية لصوت الروي.

وقد أدى شيوع الصفير هنا إلى تنافر صوتي؛ إذ إن الــسين والثــاء كلاهما صوت احتكاكي مهموس مرقق، ويقترب مخرج السين من مخرج الثاء؛ فالثاء صوت أسناني والسين صوت أسناني لثوي.

هذا وقد ظهر صوت الروي في الحشو غير مرة، كقول الشاعر:

نواعــم عـــم علـــى ميثـــب　　　عظــام الجــذوع أحلــت بعاثــا

ولا يخفى تجاور الثاء في الحشو والروي مع الظاء والــذال أي مــع النظير المجهور المرقق والنظير المجهور المفخم، كذلك نلحظ تنافرا آخر من جراء تكرار صوت العين الحلقي؛ إذ تردد ست مرات، وطرأت عليه كل الحركات من فتحة وضمة وكسرة.

كما ترددت الثاء في الحشو أيضا مع السين في البيــت التــالي لهــذا البيت:

كــدهـــم الركـــاب بأثقـــالها　　　غدت من سماهيج أو من جواثــا

ثم يأتي الشاعر بصفير الصاد مجاورا للسين والثاء الروي:

وخـــوص خوامـــس أوردتهـــا　　　قبيـــل الكواكـــب وردا ملاثـــا

ويلاحظ ما في (خوص) و (خوامس) من قرب الأصــوات الــذي يؤدى إلى الثقل الصوتي بعض الشيء. ومن ثم لا يقتصر التنــافر علــى تردد أصوات الصفير فحسب، بل إن تجاور كلمات بينها تــشابه صــوتي يؤدى إلى تنافر أيضا، من ذلك قوله:

تـــوالى الزمـــام إذا مـــا دنــت　　　ركائبـــها واخْتَنَثْـــنَ اخْتِنَاثَـــا

فالبيت يلاحظ القارئ فيه السهولة حتى إذا وصل إلى (واختنثن اختناثا) حدث الثقل الصوتي الناتج من الجمع بين الفعل ومفعوله المطلق، وكأن هذا الثقل كان محاكيا لبطء سير الإبل، وهي تتساق نحو الماء على مهل.

وكذلك البيت التالى:

وذفـرى ككاهـل ذيـخ الخليـف أصـاب فريقـة ليـل فعاثـا

إذ نلحظ تنافرا في الشطرة الأولى، تمخض عن تكرار صوتي الذال في (ذفرى) و (ذيخ)، والخاء في (ذيخ) و (الخليف)، وكأن كلمة (ذيخ) ربطت أول التفعيلة في الشطرة بآخر تفعيلة؛ حيث جمعت بين صوتي الذال والخاء.

ويأتى السين متكررا متتاليا في قوله:

تلقطهـا تحـت نـوء السـماك وقد سـمنت سـورة وانتجاثـا

كما يحدث التنافر من تكرار الأصوات الحلقية، كما رأينا في البيت السادس من القصيدة، وهذا البيت:

وصفـراء تلمـع بالنـابلين كلمـع الخريـع تحلـت رعاثـا

حيث تكرر صوت العين أربع مرات، وجاء صوت الحاء مرة واحدة، ويبرز هنا تجاور أصوات الصفير مع أصوات الحلق، فلم يقتصر تكرار صوت العين الحلقى على الحشو فقط، بل جاء في القافية ممثلا بامتداد صوت الألف المقطع الأول من القافية (عاثا) ليعانق صوت الثاء الروي الموصول بالألف الذي يمثل المقطع الثاني من القافية. ونلاحظ هنا أن الصفير جاء مرتين: مرة في التفعيلة الأولى بصوت الصاد، ومرة في التفعيلة الأخيرة بالثاء، وتناسب الصفير الأول وهو أقوى الأصوات الصفيرية مع قوة القوس وعدة الصيد، وتناسب الصفير الثاني مع رقة المشبه به؛ إذ إن البيت تشبيه تمثيلي حيث شبه الشاعر القوس الصفراء وهي تلمع في أيدي النابلين بالمرأة الناعمة التي تلمع إذ تحلت بالرعاث أي بالقرط الذي في أذنها.

كما يتجاور الصفير مع أصوات الحلق والحنجرة في قوله:

هتــــوفا إذا ذاقـــــها النـــازعون سـمعت لها بعـد حـبض عثاثـا

إذ اجتمع في هذا البيت الذال والزاي والسين والصاد والثاء ــ وشكل الأخير القافية برمتها لا الروي فحسب ــ كما اجتمعت العين مع الحاء في (بعد حبص عثاثا)، وزاد من ثقل البيت صوتيا أيضا تردد صوت الهاء الحنجري ثلاث مرات في الحشو.

ويطول بنا المقام لو رحنا نتتبع كل مواضع التنافر في القصيدة، غير أننا لا يمكننا أن نرد المعاظلة في القصيدة إلى التنافر الصوتي وحده، بـل يقف مع التنافر التعقيد اللغوي المتمثل في غرابة الألفاظ المـستعملة، ولا نغالي إذا قلنا إن ألفاظ القصيدة لم تكن هي الألفاظ المأنوسـة فـي شـعر العذريين بصفة عامة؛ مما يجعلنا أمام مصطلح نقـدي قـديم؛ ألا وهـو (الوحشية)، "والمصطلح يحمل في طياته مدلوله النقدي، فالنسبة إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار بعيدا عن الأنـيس تعنـى أن الألفـاظ تكـون مهجورة، أو غير مأنوسة الاستعمال، ومن هنا يكون بينها وبين المتلقـي انفصال يعوق وصوله إلى مدلولها. لكن اللافت أن موقف النقد القديم لـم يكن رافضا رفضا مطلقا للتعامل مع مثل هذه الدوال، فالجاحظ ــ مثلا ــ يربط استعمالها بالإطار الاجتماعي، فللمتكلم أن يسلك هذا المسلك إذا كان بدويا أعرابيا؛ لوجود التلاؤم بين طبيعة اللفظة مستعملها ومتلقيها."[١]

ويحدثنا القاضي الجرجاني عن اختلاف الـشعر بـاختلاف الطبـائع فيقول: " إن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقـدر دماثـة الخِلقة، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبنـاء زمانـك، وتـرى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب؛ حتـى إنـك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته. ومـن شـأن البداوة أن تحدث بعض ذلك؛ ولأجله، قال النبي (صلى الله عليه وسـلم): " من بدا جفا "....

(١) البلاغة العربية، قراءة أخرى،ص٤٩.

وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة، وانضاف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها."[1]

وقد أضحى هنا العاشق المتيم، الغزل المتهالك، بدويا كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، فما سبب هذه المعاظلة؟

لحل هذا الإشكال ننقل هنا ما قاله الدكتور زكى مبارك عن كثيّر الوصّاف ملخصا؛ حيث يقول:

" هنالك خصيصة يمتاز بها كثير وهي إجادة الوصف، وهي خصيصة سكت عنها من تحدثوا عن براعته الشعرية، ولم يشر إليها القدماء، بغير الإيماء.

إنهم نصوا على أنه برع في وصف الدمن، ولكن ما قيمة ذلك وكان وصف الدمن مما يتعرض له أكثر الشعراء؟

يجب أن نذكر أن وصف الدمن كان شريعة أدبية في العصر الجاهلي وصدر العصر الإسلامى، وكان كذلك لأنه يعبر تعبيرا صادقا عن الروحية البدوية، روحية الرجال الذين تقهرهم قلقلة الحياة على الارتحال من وطن إلى وطن برغم الشوق إلى القرار والاطمئنان....

" والحنين إلى الوطن في لغة العرب القدماء هو الحنين إلى الوطن الأول وهو الدار، وليس حنينا إلى الوطن الذي يحد بحدود المعاهدات الدولية، كما نتصور في هذا الزمان.

والتاريخ الأدبى يحدثنا أن أبا نواس ثار على وصف الدمن وعده لونا من سخف الأعراب، ومع ذلك نراه تأنق في وصف الدمن.... وفي ذلك رجعة إلى تلك الشريعة البدوية، وهي شريعة تأخذ زادها من الواقع لا من الخيال.

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي على بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية صيدا – بيروت، ص١٨.

وإذًا تكون إجادة كثير لوصف الدمن شاهدا جديدا على أصالة روحيته العربية، وهي أصالة مؤيدة بشواهد أوضح من أن تحتاج إلى بيان.

وغرامه بوصف الدمن فرع من غرامه بوصف أيام هواه في صباه، فما كانت الدمن تراد لذاتها، وإنما تراد لما يتصل بها من ذكريات مقبوسة من نيران القلب والروح......

" إن براعة كثير في الوصف لا تظهر إلا لمن يقرأ ما بقى من أشعاره وهو يتمثل الحياة البدوية تمثلا يقدم إليه دقائقها بوضوح وجلاء، كأن يكون ممن عاشوا في البادية، أو من الذين أكثروا مراجعة أشعار البدويين."[1]

وعلى هدى ما ذكره الدكتور زكى مبارك، نقول إن حنين الشاعر إلى البداوة القديمة، واسترساله في هذه البدوية التي راح من خلالها يبكى فراق المحبوبة ويستطرد في وصف الإبل والرحلة، كان ذلك وراء المعاظلة والغرابة والتنافر في أبيات القصيدة، فعندما انسلخ من عذريته وابتعد عن العشق والغزل، وحنَّ إلى وصف الأظعان والرحلة في الصحراء بمناظرها، تعقد لفظه وعَظَل خطابه.

---

(١) العشاق الثلاثة، مرجع سابق، ص١٠١،١٠٢،١٠٥.

الفصل الثاني

الإيقاع البديعي

تمهـــيد

يعد الإيقاع البديعي الوجه الآخر المكون لبنية الشعر الإيقاعيـة بعـد الإيقاع العروضي، فإذا كان الإيقاع العروضي يمثـل موسـيقى الإطـار المتمثل في الوزن والقافية، فإن الإيقاع البديعي يمثل موسيقى الحشو الذي تتواشج فيه الظواهر الصوتية الدلالية تواشجا كبيرا.

والناظر في الدرس البديعي في البلاغة العربية تتعـدد أمـام عينيـه التقسيمات والتشعبات، لكن " مع التدقيق ومعاودة النظر يتكشف أن البحث البديعي تجمع بين ألوانه علاقة تحتية تحكمه وتهيمن عليـه، إذ المنطلـق الذي له يتمثل بدرجة خفية في عملية التكرار التي لازمت عملية التشعيب والتقسيم، فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى فـي مختلف ألوان البديع. "[1]

ومن ثم ندرس الظواهر البديعية عند الشعراء العذريين الأربعة علـى النحو الآتي:

- **التكرار:** ونقصد به ما تردد في كتب البلاغـة مـن تكـرار وترديـد ومجاورة وتشابه أطراف وغير ذلك من الظواهر التكرارية؛ إذ إن في هذه الظواهر " يأخذ التكرار طبيعة تراكمية تعمل على تكثيف الدلالة فتؤثر في المتلقي من خلال الإلحـاح عليـه سمـعيا وذهنـيا بتكـرار الـدال والمدلول ."[2]
- **رد الأعجاز على الصدور:** وأفردناه بحديث خاص؛ لاحتفال العـذريين بهذه الظاهرة كما سيتضح، كما أنه نمط تعبيري له ميزة خاصة في أنـه " يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها هـو نهايتهـا، وتكاد التسمية ذاتها تشي بهذا الناتج الدلالي. "[3]
- **الجناس:** وهو ظاهرة بديعية جديرة بالتحليل والدرس.

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة. التكوين البديعي، للدكتور محمد عبد المطلب، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٩٥، ص١٠٩.

(٢) السابق، ص ١٣٧.

(٣) السابق ص ٣٨١.

التكــرار

حين يروم المبدع الإلحاح على دالّ من دوال مادته الشعرية؛ وصولا إلى هدف بعينه من ناحية وتأثيرًا في المتلقي من ناحية أخرى، فإنما يعمد إلى تزيينه إيقاعيًّا عبر نمط تعبيري مهم؛ ألا وهو التكرار.

فأحيانا يكرر المبدع الدال نفسه مرة أو مرات، أو يكرر مادته اللغوية، أو يجانس بينه وبين دال آخر يشبهه صوتيا، أو يماثله صــوتا ويخالفــه معنى.

لذلك فالتكرار " نمط أسلوبي صوتي يتصل بالذات المبدعة من حيــث موقفها واختيارها أسلوبا ما، كما أنه يتصل بالمتلقي من حيث تجاوبه مــع ظاهرة التكرار التي يلح عليها الشاعر، وإلى جانب كــون التكــرار أداة أسلوبية وثيقة الصلة بالجانب الأسلوبي القائم على الاختيار، فإنه يسهم في تلاحم البناء ويشكل نغمة موسيقية توحي بالطريقة التي كان ينــشد بهــا الشعر في المحافل والأسواق...."[1]

وأهم ما يصادفه دارس الشعر العذري من خلال ملمح التكــرار هــو تكرار اسم المحبوبة؛ إذ هي ــ أي المحبوبة ــ مبدأ هذا الشعر ومنتهاه.

وتقدم إحصاءات الموسوعة الشعرية على شبكة الإنترنت، عدد مرات تكرار اسم المحبوبة عند الشعراء العذريين، وهي كالآتي:

ليلى عند مجنون ليلى تكرر ٣٤١ مــرة مــن ١٣١٢ مــن إجمــالي تكرارات الاسم في الشعر العربي من الجاهلي حتى الحديث. **ولبنى** عنــد قيس بن ذريح تكرر ٥٦ مرة من ١٣٢ من إجمالي التكرارات، **وبثينة** عند جميل تكرر ٤٨ مرة من ٨٢ مرة من إجمالي التكرارات، وأخيــرا **عــزة** عند كثير ٢٩ مرة من ٥٦٨ مرة في الشعر العربي.[2]

ويتنوع تكرار اسم المحبوبة في الشعر العذري متخذا عدة أبعاد دلالية، فيأخذ طابعًا ترابطيًا، بمعنى أن التكرار يربط ألفاظ البيت كلها في " شكل

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، للدكتور موسى ربابعة. مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٩٠، ص١٥٩.

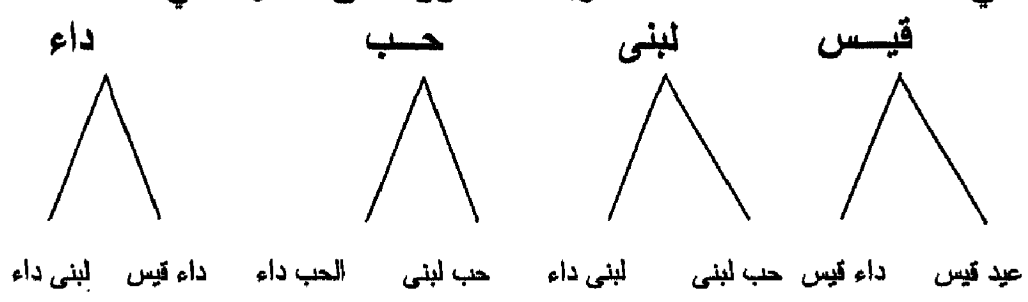
(٢) الموسوعة الشعرية، الشعر ديوان العرب على شبكة الإنترنت، الإصدار الثــاني. المجمع الثقافي: www.culture.org.ae

سلسلة تترابط حلقاتها ترابطًا محكمًا "[1]؛ مما يتولد عنه دلالة تغاير الطابع التكراري الصرف.

وعلى هذا النحو يقول قيس لبنى[2]: (من الخفيف)

عِيدَ قَيْسٌ مِنْ حُبِّ لُبْنَى وَلُبْنَى دَاءُ قَيْسٍ وَالْحُبُّ دَاءٌ شَدِيدُ

تجلى التكرار في هذا البيت؛ إذ ترددت أسماء: " قيس، ولبنى، وحب، وداء ". ولتحليل التكرار في هذا البيت ينبغي أن نتابع التركيبات النحوية التي استقطبتها هذه الكلمات الأربعة المتكررة على النحو الآتي:



ورصد العلاقات على النحو السابق، يصل بنا إلى أن تكرار " قيس " تمخض عنه معنى السلبية، إذ إنه في وضع الانفعال؛ فهو الذي "عيد" من حب لبنى، وهو الذي أمرضته لبنى بداء حبها.

وتأتي بنية التكرار مع " لبنى " من خلال الجملة الأولى من البيت " **عيد قيس من حب لبنى** "، ثم يستأنف المبدع بعد الجملة الأولى بـ (لبنى) مباشرة، ويجعلها في وضع الإبتداء: " **ولبنى داء قيس** " مبرزًا الدور الإيجابي الفاعل للبنى، وكأنما أراد بتكرار اسم "لبنى " أن يعبر من خلال توسط هذه البنية التكرارية للبنى بين قيس الأولى والثانية، أن يعبر عن تمكن الاسم والمسمى من نفسه، في حين أدى تكرار قيس إلى ما يشبه الانكسار العاطفي الذي آل إليه الشاعر نتيجة حب للمحبوبة الحاضرة في قلبه دون أن يكون لها حضور حقيقي على أرض الواقع.

ويمكننا رصد العلاقة التبادلية بين تراكيب البيت عبر ثنائية الحضور والغياب بين الدوال على النحو التالي:

عيد قيس من حب لبنى

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص ٣٩٠.

(٢) قيس ولبنى، ص٧٨.

ولبنى داء قيس

والحب داء شديد

الجملة الأولى: حضور **قيس ولبنى وحب**

التحول الأول : **حب** غياب

لبنى وقيس استمرار حضور

- **داء** طرف جديد

التحول الثاني: **لبنى وقيس** غياب

حب حضور

داء استمرار حضور

وتبادل الحضور والغياب بين هذه التراكيب يمكن أن يعطي الناتج الدلالي الآتي:

" **لبنى = الداء = الحب** "، وما تحقق ذلك إلا عبر بنية التكرار، فعندما غيب طرف " الحب " أتى بالداء، وعندما غيب " لبنى " أتى بالحب والداء معا.

وقد يأخذ التكرار طابعا تبادليا " على معنى أن يكون انتقال الدال من تركيب إلى ما يجاوره قائمًا على نقلة دلالية يلعب فيها الطرف المنقول دورًا جديدًا لا من حيث علاقته النحوية، وإنما من حيث وظيفته الدلالية "[1]. ومن ذلك ما عبر به جميل بثينة عن شغفه ببثينة فقال[2]:(من الطويل)

لَقَدْ شُغِفَتْ نَفْسِي بُثَيْنَ بِذِكْرِكُمْ كَمَا شُغِفَ الْمَخْمُورُ يَابَثْنَ بِالْخَمْرِ

وهنا يربط تكرار نداء " بثنية " الصدر بالعجز، حيث تتزاوج دوال الشطرين على النحو التالي:

نفس الشاعر – ذكر بثينة

المخمور – الخمر

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣٩٦.

(٢) ديوان جميل، ص١٠٢.

وتتحرك الدلالة من الذات – ذات الشاعر – إلى الموضوع – ذكر بثينة – بفاعلية الشغف الواقعة على ذكرها مرابطا بينة وبين شغف المخمور بالخمرِ منِ خلال علاقة تبادلية بين الدوال المتكررة في البيت، فيتحول دال (شغِفَ) من ذات الشاعر إلى دال خارجي ليس من عناصر التجربة الشعرية العذرية (المخمور)، ويمتد هذا التبادل إلى حرف الجر (الباء)، ففي الشطر الأول جاء ملتبسًا بكلمة (ذكركم)، في حين التبس في الشطر الثاني بـ (الخمر).

وهذا التبادل يئول إلى معنى كلي موحد هو : **ذكر بثينة خمر.**

وقد يكتسب التكرار دلالة المفارقة بين حالين، ومجنون ليلى يعبر عن المفارقة بين حاله وحال محبوبته معه فيقول[1]: (من الطويل)

وَنُبِّئْتُ لَيْلَى أَرْسَلَتْ بِشَفَاعَةٍ إِلَيَّ فَهَلاَّ نَفسُ لَيْلَى شَفِيعُهَا

وتكرار ليلى هنا يأخذ طابع المغايرة؛ إذ كانت في التركيب الأول (**ليلى أرسلت بشفاعة**)، وفي التركيب الثاني (**نفس ليلى شفيعها**)، والنظر السطحي في التركيبين يرينا أن التركيب الأول واقع فعلي حدث للذات الشاعرة، أما الآخر فأمنية قلبية لدى الشاعر؛ إذ جاء الدال (ليلى) في التركيب الأول مسندًا إليه الفعل (أرسلت) ويتعلق الفعل بـ (الشفاعة)؛ مما يفضي إلى عدم اتصال ليلى بالشفاعة اتصالاً مباشرًا. أما الدال (ليلى) في التركيب الثاني فجاء متصلا بالشفاعة اتصالاً مباشرًا: (ليلى شفيع)، ويرد الشاعر العجز على الصدر مبرزًا المفارقة بين التركيبين، وبين ليلى في الحالتين.

ويبرز اختلاف طبيعة الخبر في الجملتين المفارقة بين موقف المحبوبة، وأمنية الشاعر المحب ؛ إذ إن الخبر في الجملة الأولى جملة فعلية، وفي الثانية مفرد. والفعل يدل على الحركة في حين يدل الاسم على الثبات، فإذا كانت (ليلى) في التركيب الأول مكتسبة لدلالة الحركة، بإسناد الفعل " أرسلت " لها، فإنها في التركيب الثاني مكتسبة نوعًا من الثبات.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٥٤.

فأمنية الشاعر أن تتحول ليلى من الحركية إلى الثبات، فتكون متصلة به اتصالا مباشرًا بلا واسطة.

وقد يأتي التكرار في مكان محدد من البيت، فيرتبط هذا الموقع بالتجربة، وعلى هذا النحو يأتي بيت المجنون[1]: (من الطويل)

يَقُولُونَ: تُبْ عَنْ ذِكْرِ لَيْلَى وَحُبِّهَا وَمَا خَلَدِي عَنْ حُبِّ لَيْلَى بِتَائِبِ

فيربط الشاعر بين موقع المحبوبة العروضي في البيت وبين التجربة الشعرية، ففي هذا البيت تتكرر بعض الدوال؛ هي: " ليلى، وحب، ومادة (تاب)"؛ فيرد الشاعر العجز على الصدر في " تب، وبتائب" ويكرر " حب " في "حبها، وحب "، غير أن هذا تكرار يتغير موضعه بين الشطرين، في حين يظل اسم " ليلى " له موقع محفوظ لا يتغير في البيت؛ إذ جاءت جزءًا من تفعيلة " فعولن " الثالثة في الشطرين؛ مما يشي بدلالة البيت بطريقة غير مباشرة، فمهما قيل له من توبة عن ليلى، فإن ليلى لها موقع ثابت لا يتغير في نفسه.

وقد يأتي تكرار اسم المحبوبة متناثرا عبر أبيات القصيدة، غير أنه ليس تكرارا صرفا الغرض منه السعادة بترديد الاسم والولوع به ... إلى غير ذلك من ألفاظ النقد الانطباعي، بل إن الشاعر في كل مرة يذكر فيه اسم محبوبته بربطه بفكرة جديدة، ومن ثم فإن كل تردد للاسم له سياقه الخاص، ودلالته الخاصة به.

ويمكن متابعة السياقات المختلفة والدلالات المتنوعة لتكرار اسم المحبوبة عبر أبيات القصيدة الواحدة في تائية كثير المشهورة، التي إن جاز عنونتها فلن يجد المرء أنسب من العنوان الذي وضعه الشاعر فاروق شوشة لها؛ ألا وهو : " **عـزة** "[2].

وقبل الولوج إلى رحاب النص نقول إن هذه القصيدة من القصائد التي يستشهد بها على ظاهرة التكرار في الشعر العربي؛ فقد ذكرها صاحب

---

(١) السابق، ص٦١.

(٢) انظر: أحلى عشرين قصيدة حب، لفاروق شوشة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٦، ص٨٥.

كتاب " التكرير بين المثير والتأثير " تحت غرض الغزل ضمن مبحث الأغراض العامة للتكرير، غير أنه اكتفى بالتمهيد لها ببضع سطور فقال:

" ومع كثير وعزة فلنقف قليلا؛ لنرى الربع الذي سعد بعزة يوما يعقله عن السير باكيا؛ لأنه يرتسم له فيه كل ما ألهبه من حب، وأمل، وإشفاق، وخيبة، ويحضر له صورة عزة جانية عليه بكل ما يرى، فيكرر اسمها مع شدة العذاب بها، بين الاستعتاب والاستعذاب وخديعة النفس بالتمني. "[1]

أما القصيدة فيستهلها الشاعر بمقدمة طللية رابطا بين عزة وبين ربعها الخالي – على عادة الشعراء الجاهليين – فيقول[2]: (من الطويل)

خَلِيْلَيَّ هَذَا رَبْـعُ عَـزَّةَ فَـاعْقِلا قَلُوصَيْكُمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْـثُ حَلَّـتِ

فنجد أن التركيب الإضافي " **ربع عزة** " هو المثير الذي أفاض على قريحة الشاعر بهذا البيت الأول وبالبيتين التاليين، وتكون عزة هي مرجع ضمائر الغيبة كلها:

وَمُسَّا تُرَابًا كَانَ قَدْ مَسَّ جِلْـدَهَا وَبِيْتَا وَظِلاَّ حَيْثُ بَاتَـتْ وَظَلَّـتِ
وَلاَ تَيْأَسَا أَنْ يَمْحُـوَ اللهُ عَنْكُمَـا ذُنُوبًا إِذَا صَـلَّيْتُمَا حَيْـثُ صَـلَّتِ

وإذ يتعلق سياق الأبيات الثلاثة الأولى بمكان عزة الذي رحلت عنه، يأتي السياق التالي له بتركيب إضافي أيضا هو " **قبل عزة** ":

وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ عَزَّةَ مَا الْبُكَا وَلاَ مُوجِعَاتِ الْقَلْبِ حَتَّـى تَوَلَّـتِ

فينقلنا من المكان إلى الزمان؛ ليقارن بين حياة الشاعر قبلها وحياته بعدها. ثم ينتقل الشاعر – على سبيل الحكاية – إليها فيناديها:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزُّ، كُـلُّ مُـصِيبَةٍ إِذَا وُطِّنَتْ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّـتِ

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير، للدكتور عز الدين علي السيد، عالم الكتب، الطبعة الثانية ١٩٨٦، ص١٤٢.

(٢) انظر القصيدة كاملة في الديوان من ص ٧٥ إلى ص ٨٦.

وينتقل من هذا السياق إلى المكان مرة أخرى بتركيب " **عند عـزة** "، غير أن هذه المرة ارتبط بالشاعر لا بالخليلين اللذين جردهما الشاعر من ذاته في مطلع القصيدة، وكأنه - شيئا فشيئا - يتحول مما هو خارج الذات إلى ما بداخلها. فإذا كانت القلوص في الأبيات الأولى قلوص الخليلين فإنها في هذا السياق قلوصه هو:

فَلَيْتَ قَلُوصِي عِنْدَ عَـزَّةَ قُيِّـدَتْ　　بِحَبْلٍ ضَعِيفٍ غُرَّ مِنْهَـا فَـضَلَّتِ

ويحوّل المبدع سياقه مع عزة من دائرة الذاتية الشخصية إلى الذاتيـة الجماعية، حيث يحول سياق الضمائر من ضمير المتكلم " أنا " إلى " نحن " أي من المفرد إلى الجمع، فبعد أن قال:

فَلَيْتَ قَلُوصِي عِنْدَ عَـزَّةَ قُيِّـدَتْ　　بِحَبْلٍ ضَعِيفٍ غُرَّ مِنْهَـا فَـضَلَّتِ
وَغُودِرَ فِي الْحَيِّ الْمُقِيمِينَ رَحْلُهَا　　وَكَانَ لَهَـا بَـاغٍ سِـوَايَ فَبَلَّـتِ
وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ؛ رِجْلٍ صَحِيحَةٍ　　وَرِجْلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَانُ فَـشُلَّتِ
وَكُنْتُ كَذَاتِ الظَّلْعِ لَمَّـا تَحَامَلَـتْ　　عَلَى ظَلْعِهَا بَعْدَ الْعِثَـارِ اسْـتَقَلَّتِ
أُرِيـدُ الثَّـوَاءَ عِنْـدَهَا وَأَظُنُّهَـا　　إِذَا مَا أَطَلْنَا عِنْدَهَا الْمُكْثَ مَلَّـتِ
يُكَلِّفُهَا الْخِنْزِيرُ شَتْمِي وَمَـا بِهَـا　　هَوَانِي وَلَكِنْ لِلْمَلِيـكِ اسْـتَزَلَّتِ

يتحول إلى التكلم بصيغة الجمع فيقول:

هَنِيئًا مَرِيئًـا غَيْـرَ دَاءٍ مُخَـامِرٍ　　لِعَزَّةَ مِنْ أَعْرَاضِنَا مَـا اسْـتَحَلَّتِ

لكن ما دلالة هذا التحول وما علاقته بعزة؟

إننا إذا تأملنا الأبيات السابقة التي وردت فيها " عزة "، نجد أن الأفعال الواردة في حشوها أسندت إما إلى الخليلين في : " **فاعقلا قلوصيكما** "، أو إلى الشاعر: " **وما كنت أدري قبل عزة ما البكا** "، و" **فقلت لها يا عـزُّ** "، أو إلى القلوص: " **فليت قلوصي....قُيدت** ". بينما جاءت القافيـة[1] فعـلا مسندا إلى ضمير يعود إلى عزة غالبا؛ ونقول "غالبا"؛ لأنـه أسـند إلـى ضمير مرجعه المصيبة في قوله:

---

(١) نذهب هنا مع من ذهب من أهل العروض من أن القافية هي الكلمة الأخيرة فـي البيت.

فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزُّ، كُــلُّ مُـصِيبَةٍ إِذَا وُطِّنَتْ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّــتِ

كما أسند إلى ضمير مرجعه القلوص :

فَلَيْتَ قَلُوصِي عِنْدَ عَــزَّةَ قُيِّــدَتْ بِحَبْلٍ ضَعِيفٍ غُرَّ مِنْهَــا فَــضَلَّتِ

أما هذا البيت الذي نحن بصدده " هنيئا مريئا ... " البيت، فخلا من الأفعال سوى الفعل الوارد في القافية: " استحلت "، الذي خلص للإسناد للمحبوبة " عزة ". وهذا الفعل " استحلت " يحمل دلالة الإباحة وتنحية الحرمة؛ إذ إن معنى استحل " الشيءَ: اتخذه حلالا "[1]، وقبله أتى الشاعر بضمير الجمع " نا " في " أعراضنا " تأكيدا منه في إباحته لمحبوبته استحلال الأعراض. تلك الكلمة التي جاءت هي الأخرى جمعا، فلم يقل " عرضنا " أو " عرضي "؛ ومن ثم تآزر كل من ضمير الجمع " نا "، وكلمة " أعراض " مع الفعل " استحلتِ "المسند لفاعله عزة من أجل تعميق دلالته.

ثم تنتقل سياقات القصيدة إلى معجم العشق، وربطه بعزة عن طريق المصدر والجار والمجرور، فتأتي تراكيب: " وصل لعزة " في قوله:

فَلا يَبْعُدَنْ وَصْلٌ لِعَــزَّةَ أَصْــبَحَتْ بِعَاقِبَــةٍ أَسْــبَابُهُ قَــدْ تَوَلَّــتِ

و" صبابتي بعزة ":

فَلاَ يَحْسَبِ الْوَاشُونَ أَنَّ صَــبَابَتِي بِعَــزَّةَ كَانَــتْ غَمْــرَةً فَتَجَلَّــتِ

و" تهيامي بعزة ":

وَإِنِّــي وَتَهْيَــامِي بِعَــزَّةَ بَعْــدَمَا تَخَلَّيْــتُ مِمَّــا بَيْنَنَــا وَتَخَلَّــتِ
لَكَالمُرْتَجِي ظِــلَّ الْغَمَامَــةِ كُلَّمَــا تَبَوَّأَ مِنْهَــا لِلْمَقِيــلِ اضْــمَحَلَّتِ

ويكرر الشاعر اسم " عزة " في شطري بيت واحد، فيقول:

---

(١) لسان العرب، لابن منظور. مادة: حلل، دار المعارف، ج٢ ص ٩٧٥.

فَمَا أَنَا بِالدَّاعِي لِعَزَّةَ بِالرَّدَى ... وَلاَ شَامِتٍ إِنْ نَعْلُ عَزَّةَ زَلَّتِ

ويأتي التكرار في هذا البيت مبرزا دلالة نفي أي رغبة نفسية من المبدع في النيل من عزة، أو أي أمنية قلبية في وقوع الأذى بها سواء أكان ذلك في الأمر الكبير أم في الأمر الهين الصغير.

ثم يأتي آخر ذكر لعزة في القصيدة مرتبطا بحقل الغزل الحقيقي – أي حقل الافتتان بجمال المحبوبة الحسِّي – وذلك من خلال وصف الشاعر العاشق لعذوبة ريقها وتفضيله على سلالة السحاب البارق، إذ يقول:

وَمَا نُطْفَةٌ كَانَتْ سُلاَلَةَ بَارِقٍ ... نَمَتْ عَنْ طَرِيقِ النَّاسِ ثُمَّ اسْتَقَلَّتِ

بِأَطْيَبَ مِنْ أَنْيَابِ عَزَّةَ بَعْدَمَا ... حَدَا اللَّيْلُ أَعْقَابَ النُّجُومِ فَوَلَّتِ

وهكذا رأينا كيف اكتسب تكرار اسم المحبوبة عبر أبيات الخطاب الشعري عند العذريين ألوانا مختلفة من خلال ملامح لغوية وأسلوبية، جعلت لكل سياق يرد فيه الاسم طبيعته الخاصة تركيبيًا ودلاليًّا.

رد الأعجاز على الصدور

عرف السكاكي هذا اللون البديعي، فقال:

" ومن جهات الحسن رد العجز على الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس، في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه..."[1]
ويسمى أيضًا: التصدير، وهو " عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنى ومعنى."[2]

وفي باب التصدير من كتاب العمدة لابن رشيق، يقول:

"وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة."[3]

" وتعليق ابن رشيق على بنية رد الأعجاز يؤكد الوعي البلاغي بوظيفته السطحية والعميقة، فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتية نتيجة لتردد الدال بعينه؛ إذ إنه يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، (فيدل بعض الكلام على بعض)؛ مما يعطي للمتلقي قدرة إنتاج (قوافي) الشعر، و(الفواصل) في النثر.

وعلى مستوى العمق، فإن الدلالة تتلاحم تلاحمًا شديدًا بزيادة المائية فيها، وتنمية المعنى ليدخل (ديباجة) جديدة، برغم أنه اعتمد التكرار السطحي."[4]

ومن الدراسات الأسلوبية ما يعتمد في الحديث عن رد العجز على الصدر التصنيف الشكلي أساسًا لها عند التحليل ورصد الظاهرة، فتهتم أكثر ما تهتم بمرتبة اللفظ الأول، هل هو في أول البيت، أو في حشوه، أو

---

(١) مفتاح العلوم، للسكاكي، مرجع سابق، ص٥٤١.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق، ص٩٢.

(٣) العمدة، مرجع سابق، ج١، ص٥٦٠.

(٤) البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص٣٦٨، و٣٦٩.

في أول المصراع الثاني، أو في حشوه، وهل هذا اللفظ تام في صيغته مع اللفظ في آخر البيت، أو متجانس معه، أو مشتق منه*. ثم تأتي دلالات الظاهرة مطاطية مثل: التكثيف، والتأكيد، والمبالغة... إلى غير ذلك من الدلالات الواسعة المعنى؛ ومن ثم تئول الدراسة إلى الاهتمام بالشكل على حساب المحتوى والمضمون.

أما الشعر العذري فقد حفل بهذه الظاهرة البديعية، وسنحاول في عرضها أن نكشف عن مدلولاتها الجمالية وسياقاتها الدلالية، بغض النظر عن تصنيفاتها الشكلية.

وقد عدَّ الدكتور عبد القادر القط هذا اللون البديعي من التكرار الممهد للقافية، فقال:

" أما التكرار الذي يمهد للقافية، فقد كان هؤلاء الشعراء من رواده، وقد أصبح... من السمات المعروفة للشعر العربي، يلذ القارئ المتمرس أن يتابعه، ويتوقع ما يوحي به من قافية، وبخاصة إذا اختلفت حركة الكلمتين، فجاءت إحداهما مرفوعة والأخرى منصوبة أو غير ذلك."[1]

ومن نماذج هذه الظاهرة في الشعر العذري، قول المجنون[2]: (من الوافر)

فَقالوا أَيْنَ مَسكَنُها وَمَن هِيَ ... فَقُلتُ: الشّمسُ مَسكَنُها السَماءُ
فَقالوا مَن رَأَيتَ أَحَبَّ شَمسًا ... فَقُلتُ: عَلَيَّ قَد نَزَلَ القَضاءُ
إِذا عَقَدَ القَضاءُ عَلَيَّ أَمرًا ... فَلَيسَ يَحُلُّهُ إِلا القَضاءُ

ففي البيت الأخير رد الشاعر العجز على الصدر بكلمة (القضاء)، ونلاحظ أن كلمة (القضاء) جاءت فاعلاً في الموضعين – الصدر والعجز – وهذه الوظيفة النحوية (الفاعلية) عمَّقت الإيحاء بعدم قدرة الشاعر على التغلب على أمر حُبِّه؛ إذ إن ما عقده هو القضاء، ولا يحله سواه. وإذ نلحظ الطباق بين (عقد) و (يحل)، نجد أن بنية (الرد) جعلت فاعلهما واحدًا؛ مما يشي بأن للقضاء هنا طبيعة مزدوجة، فهو يعقد

---

* انظر مثلا: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٧:٩٢، والتكرار في ديوان البستي، للدكتور ناصف شاكر سيد محمود. مكتبة بداري. أسيوط ٢٠٠١، ص٤٨:٥٩.

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، مرجع سابق، ص١٤٧.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٣٦.

ويحل، ومن ثم حدث تخالف دلالي بين طرفي هذه البنية البديعية؛ من جراء إسناد (القضاء) مرة إلى (عقد)، ومرة إلى (يحل). فالمسألة إذن خارجة عن فاعلية الشاعر، فلا يلام على حبِّه؛ لأن إرادته لا يمكن أن تجاوز إرادة القدر.

ويُلاحظ في بنية الرد أن التكرارية فيها على مستوى الشكل فقط، دون المستوى العميق؛ " ومن هنا اختار لها القدماء تسمية دقيقة هي " رد العجز على الصدر "، فمفهوم كلمة (الرد) يدل على العودة الشكلية التي لا تقتضي ناتجًا دلاليًا تكراريًا..."[1]

يقول المجنون[2]: (من الطويل)

أَلا قاتَلَ اللَّهُ الرَّكائِبَ إِنَّما تُفَرِّقُ بَينَ العاشِقِينَ الرَّكائِبُ

هنا يرد الشاعر (الركائبُ) على (الركائبَ)، تلك الكلمة التي يُكنى بها عن الترحال والافتراق عن الأحبة والابتعاد بين العاشقين. بيد أن هذا التكرار الشكلي لا يتمخض عنه تكرار دلالي؛ إذ جاءت منصوبة على المفعولية في صدر البيت، وجاءت مرفوعة على الفاعلية في العجز. وهذا التغيير في الموقع الإعرابي يوضح موقف المبدع من هذه الركائب الراحلة، ففي الصدر يجعلها الشاعر في وضع السلبية؛ حيث يدعو الله أن يقاتلها، وإذا تساءل المرء: ما سبب ذلك؟ جاء الجواب في الجملة التالية مصدرة بأداة القصر (إنما)، وانتهت بوضع (الركائب) في وضع إيجابي هذه المرة؛ فهي التي تفرق بين العاشقين. ومن ثم جاء تصدير الشاعر للركائب نتيجة منطقية لموقفه إزاءها.

وقد نجد بين طرفي بنية التصدير علاقة سلب وإيجاب؛ مما يصل بطرفي البنية إلى حد التنافي، من ذلك قول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

وَكَم قائِلٍ قَدْ قالَ: تُبْ فَعَصَيتُهُ وَتِلكَ لَعَمري تَوبَةٌ لا أَتوبُها

فيبدو هنا عدم توافق الذات (الشاعر) مع الموضوع (التوبة)، فانعدم الناتج التكراري؛ مما أدى إلى انكسار النسق التعبيري في قول الشاعر: " وتلك لعمري توبة لا أتوبها "، فهو إذ يقرُّ بوجود التوبة،

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٨٣.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٣٨.

(٣) قيس ولبنى، ص٦٣.

ويؤكدها بالقسم " لعمري " يعلن في الآن ذاته بعد توبته " لا أتوبها ".
فأسفر ذلك عن تفسخ الذات وانقسامها؛ حيث فُصلت عن التوبة، فكان لكل منهما حركة مغايرة بل معاكسة لحركة الآخر.

ويقول أيضًا[1]: (من الطويل)

بَليغٌ إِذا يَشكو إِلى غَيرِها الهَوى وَإِن هُوَ لاقاها فَغَيرُ بَليغِ

وقد انتفى الناتج التكراري في هذا البيت حينما جاءت (بليغ) في مستهل الصدر مثبتة، وقد دلت على جواب شرط (إذا) المحذوف، في حين جاءت (بليغ) في العجز منفية.

وقد تقوم بنية الرد على علاقة " تبادلية " بين الدالين، بمعنى أن يكون رد الكلمة في العجز على الكلمة في الصدر قائمًا على نقلة دلالية، كما جاء في قول جميل[2]: (من الخفيف)

زَعَمَ النّاسُ أَنَّ دائي طِبّي أَنتِ وَاللهِ يا بُثَينَةُ طِبّي

والمتلقي في هذا البيت بإزاء شطرتين، كل منهما تمثل جملة، وجملة الشطرة الأولي هي " قول الناس "، أما جملة الشطرة الثانية فهي " قول الشاعر "، وبين قول الناس: "دائي طبِّي "، وقول الشاعر: " بثينة طبِّي "، يمكن رصد العلاقة التبادلية الآتية عبر عمليتي الحضور والغياب:

الجملة الأولى: دائي طبِّي

التحول: ← دائي غياب

← طبِّي استمرار حضور

← بثينة طرف ثانٍ جديد

ويفضي هذا الرصد إلى هذا الناتج الدلالي:

(بثينة دائي، وبثينة طبِّي)

فاستحالت بثينة في هذا البيت إلى مخلوق ذي طبيعة مزدوجة يجمع بين النقيضين؛ فهي الداء والدواء معًا.

وقد يتم التخالف الدلالي بين الطرفين من جرَّاء إضافة دال أو أكثر يغير من طبيعة الطرف الثاني، وهنا ينعدم الناتج التكراري. فكثير عزة

---

(١) السابق، ص١٢٣.

(٢) ديوان جميل، ص٣٣.

في دفاعه عن ميله لآل بيت النبي – صلى الله عليه وسلم – يقول[1]: (أحذ الكامل)

أَتَــــرَوْنَ ذَنبًــــا أَن نُحِـــبَّهُمُ   بَــل حُــبُّهُم كَفّــارَةُ الــذَنبِ

فإنه إذ يرد (الذنبِ) على (ذنبًا)، نجد أن الذنب قد ظــلّ محافظًــا على دلالته في الترداد، لكن السياق أتى بمغايرة لهذا التكرار، حيث قــال القائلون: إن الحب ذنب، والشاعر يقول: إن الحب كفارة الــذنب. وذلــك عندما حوّل الصياغة من الأسلوب الإنشائي إلى الخبري، فــأتى بحــرف الإضراب (بل)، فأبطل جملة (ذنبا أن نحبهم)، وأضاف (كفارة) إلــى (الذنب)، فحوّل حبَّه لأهل البيت من الوزر – عند من يراه وزرًا – إلى الكفارة، ومن المعصية إلى التوبة.

وقد تأتي بنية الرد بين طرفين تجمعهما علاقة الحقيقة بالمجاز، كمــا في قول كثير في مدح عمر بن عبد العزيز[2]: (من الطويل)

وَأَمسَيتَ قَلبًا نابِتًا فـــي أَرومَـــةٍ   كَما في الأَرُومِ النابِتــاتِ قُلــوبُ

فيلاحظ أن (قلوبُ) رُدَّت على (قلبًا)، ليس هذا فحــسب، بــل إن صيغ الشطرة الثانية المجموعة قد رُدَّت علــى صــيغ الــشطرة الأولــى المفردة. وليس الرد هنا مجرد رد كلمة مجموعة على مفردها وحسب، بل إن الرد هنا في مستواه العميق ينتج دلالة مخالفة للتكــرار؛ حيــث إن رد (قلوب) على (قلبا) لا يعني هنا أن الدلالة واحدة، حيث ردَّ الشاعر هنــا الحقيقة على المجاز؛ لأنه عندما يقول (كما في الأروم النابتات قلــوب) إنما يقصد المعنى الحقيقي لقلب النبتة الذي هو لبابها، أما قوله لعمر بــن عبد العزيز: (وأمسيت قلبًا نابتًا في أرومة)، فإن (القلب) هنــا يأخــذ معنًى مجازيًا مغايرًا لمعنى قلب النبتة الحقيقي؛ إذ يعني هنا لب الأصــل الكريم للممدوح، وتصير الأرومة أصل نسبه الشريف. وكأن الشاعر قصد باستخدامه لبنية الرد من خلال رد الجمع على المفرد أن يــسلط الــضوء على الكلمة المفردة التي جاءت مجازية المعنى، فهذا الممدوح أمسى قلب أرومة نسبه الكريم مثله مثل لباب النبتة.

---

(١) ديوان كثير عزة، ص٧٠.

(٢) السابق، ٥٢.

وقد يأتي التصدير بين دالين بينهما اختلاف في الموقف الشعوري، كقولِ قيسِ لبنى[1]: (من البسيط)

قَد كُنتُ أَحلِفُ جَهدًا لا أُفارِقُها   أُفٍّ لِكَثْرَةِ ذاكَ القِيلِ وَالحَلِفِ

حيث رد الشاعر (الحلف) على (أحلف)؛ أي بين دالين بينهما اشتقاق، لكن بين (أحلف) و (حلف) خلاف في الموقف الشعوري؛ إذ وردت الأولى في سياق الإخبار عن ماض كان يجهد فيه الشاعر بالحلف على عدم فراقها، أما الثانية فتحمل معنى التضجر من هذا الحلف، فالسياق الأولِ سياق جهد بالحلف، والثاني سياق تضجر بهذا الحلف جاءت به كلمة (أف) للسياق، فغيرت الموقف الشعوري من حال إلى آخر.

وقد يأتي التصدير بين طرفين تجمعهما علاقة التضاد، كقول جميل[2]: (من الطويل)

وكم لي عليها من ديونٍ كثيرةٍ   طويلٌ تقاضيها بطيءٌ قضاؤها

فرد (قضاؤها) على (تقاضيها) للاشتراك في المادة اللغوية (قضى)، فهو تصدير ملحق بالتجانس، وبين الكلمتين تضاد، لكنه لم يقتصر على الكلمتين وحسب، بل امتد من المفرد إلى الجملة؛ حيث أسند إلى الدال (تقاضيها) الدال (طويل)، وأسند إلى (قضاؤها) الدال (بطيء)؛ مما أفضى إلى تقابل بين الجملتين أحكمته صحة التقسيم في الشطرة الثانية؛ حيث تماثل الجملة الأولى الثانية عروضيًا.

وبعد، فقد رأينا كيف كان لبنية رد الأعجاز على الصدور تجليات دلالية في سياق الشعر العذري؛ مما يوجب إعادة النظر في المباحث البديعية في البلاغة العربية؛ لتصحيح الرؤية إزاءها. فلم يعد البديع حليات تحسينية، بل أضحى جماليات ومؤشرات دلالية.

---

(١) قيس ولبنى، ص١٢٦.

(٢) ديوان جميل، ص٢٢.

الجـــناس

من الظواهر الإيقاعية البارزة في موسيقى الحشو عند العذريين "الجناس"، وهو – كما عرفه السكاكي – " تشابه الكلمتين في اللفظ "[1]، بيد أن هذا التشابه لا يكون مستحسنا إلا حين يطلبه المعنى؛ يقول عبد القاهر الجرجاني:

" فإنك لا تجد تجنيسًا مقبولاً، ولا سَجَعًا حَسَنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسَاق نحوَه، وحتى تَجده لا تبتغي به بدَلاً، ولا تجد عنه حِوَلاً، ومن ههنا كان أحلَى تجنيس تسمَعُه وأعلاه، وأحقه بالحُسْن وأولاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه، أو مَا هو – لحسن مُلاءمته، وإن كان مطلوبًا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة."[2]

وبهذا يتحدد لهذه البنية اتجاهان؛ " أحدهما: المستوى السطحي الذي يتصل بحاستين: حاسة السمع التي تستطيع تتبع إيقاع الأحرف...، وحاسة البصر التي تستطيع تتبع رسم الحروف، وما بينهما من توافق أو تخالف.

الآخر: المستوى العميق، وفيه يتم تدقيق النظر في حركة الذهن، واختيارها لنقط ارتكاز تتشابه على مستوى الصياغة، وتتغاير على مستوى الدلالة."[3]

والتعامل مع هذه الخاصية التعبيرية يتم على مرحلتين:

المرحلة الأولى: الجناس التام، و" الاختيار فيها يقع على مفردتين متطابقتين صوتيًا، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيرًا نتيجة للهزة الدلالية التي يتلقاها القارئ أو السامع من مخالفة التوقع...

المرحلة الثانية: يقع الاختيار فيها على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف، وقد أطلق البلاغيون على هذا اللون اسم (الجناس الناقص)."[4]

---

(١) مفتاح العلوم، مرجع سابق، ص٥٣٩.

(٢) أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩١، ص١١.

(٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص٣٧٢.

(٤) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص٣٣٠.

وكان تعامل الشعراء العذريين مع هذه البنية من خلال الجناس الناقص؛ إذ إنه " النمط الذي تتداعى فيه المفردات صوتيًا "، لكننا لا نعدم أن نجد شواهد للجناس التام، منها قول المجنون[1]: (من الكامل)

وَيَبِيتُ تَحتَ جَوانِحِي حُبٌّ لَها لَو كانَ تَحتَ فِراشِها لَأَقَلَّها

ضَنَّت بِنائِلِها فَقُلتُ لِصاحِبي ما كانَ أَكثَرَها لَنا وَأَقَلَّها

والأبيات ترسم صورة لحب الشاعر، ومن هذا الدال – أي الحب – سيكون المنطلق في تحليل البيتين؛ حيث وجه الحركة الصياغية فيهما إلى اجتلاب التجنيس في نهايتهما.

فبدأ البيت الأول بالدال (يبيت)، وهذا الفعل حينما ينصرف معناه إلى من بات في المكان؛ أي نزل وصرف ليله فيه، فإذ به يوهم بأن عناصر الصورة حسيَّة، وزاد من هذا الإيهام شبه الجملة والمضاف إليه (تحت جوانحي)؛ فمن الطبيعي أن يتوقع المتلقي أن يبيت تحت الجوانح ضلوع أو عظام، لكن المتلقي ما يلبث أن يجد أن الذي يبيت هو (الحب)؛ ومن ثم تسمو الدوال ذات المدركات الحسية إلى ما فوق الحسية؛ لاسيما حين تنتقل الصياغة من الخبر إلى الإنشاء بأسلوب شرطيّ ينتقل الحب فيه من مجرد كونه مشاعر تقل الجوانح – التي أضحت رمزًا على الدواخل والبواطن النفسية – إلى حامل ماديّ يقلّ المحبوبة تحت فراشها. فالحب معنى يتنازعه طرفان ماديَّان: طرف متعلق بالشاعر، وهو الجوانح، وطرف متعلق بالمحبوبة، وهو الفراش.

ثم يأتي البيت الثاني مصدرًا بفعل مسند للمحبوبة، وهو (ضنَّت)، فتعلن الصياغة انتقالها من الذاتية إلى الغيرية، لكنها سرعان ما تعود للذات مرة أخرى لإنشاء أسلوب تعجبي من حال المحبوبة. وهنا يلعب التماثل الصوتي دوره الإيهامي من خلال التوحد بين الدالين (أقلها) في قافية البيتين، بيد أنه تماثل تمخض عنه تخالف دلالي يكشف عن المفارقة بين شعورين، بل بين حبيَّن: حب معطاء متمكن يقلّ، وحب ضنين زاهد مقلّ.

فبينما أدى التداعي الصوتي إلى مماثلة ظاهرة موهمة بالتوحد، دفعت البنية العميقة الصياغة الشعرية إلى التخالف اللامتوقع.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٨٤.

وقد يأتي الجناس بنوعيه التام والناقص خالصًا للغواية الإيقاعية والصنعة البديعية، بمعنى أن التأثير الصوتي على حساب الجانب الدلالي، وأكثر ما يكون ذلك عندما تكون اللفظتان المتجانستان متجاورتين، من ذلك هذه الأبيات المنسوبة إلى جميل بثينة[1]: (الطويل)

خَليلَيَّ إن قالَت بُثَيـنَةُ: ما لَـهُ ... أتانا بِلا وَعدٍ؟ فَقولا لَهـا: لَهَـا

أتى وَهْوَ مَشغولٌ لِعُظمِ الذَّي بِـهِ ... وَمَن باتَ طولَ اللَّيلِ يَرْعَى السُّهَا سَهَا

بُثَينَةُ تَزْرِي بِالغَزالَةِ فـي الضُّحَى ... إذا بَرَزَت لَم تُبقِ يَومًا بها بَهَا

لَها مُقلَةٌ كَحلاءُ نَجـلاءُ خِلـقَةً ... كَأَنَّ أَباها الظَّبْيُ أو أُمَّها مَهَا

دَهَتني بِودٍّ قاتِلٍ وَهْـوَ مُتلِفي ... وَكَم قَتَلَت بِالْوُدِّ مَـن وَدَّها دَهَا

فنلاحظ أن في البيت الأول جناسًا تامًا بين (لها) الجار والمجرور، و(لها) الفعل، وخلصت سائر الأبيات إلى الجناس الناقص.

وهنا كان الإغراء الصوتي شديد التأثير في استدعاء الصيغ المتجانسة؛ مما يشدُّ الحركة الذهنية لدى المتلقي للربط بين الدوال المتجانسة، ثم محاولة رد الدال الثاني إلى صاحبه الأول، ومن ثم نقل الهوامش الدلالية من دال إلى آخر. فأدى التداعي الصوتي إلى الربط بين حقول دلالية مختلفة؛ فأدى إلى الربط بين اللهو والمحبوبة، وبين السهو والسُّهى؛ إذ إن المشغول بالثاني هو الذي يسهو، وبين البهاء والشمس، وبين المهاة والأمّ، وبين الدهاء والود.

ولم يكتف الإيقاع البديعي في الأبيات بالتجنيس في كل بيت على حدة، بل صار الجناس إيقاعًا جامعًا لأبيات المقطوعة كلها؛ حيث إن

---

(١) ديوان جميل، ٢١٨، وفي حاشية الصفحة " شك فيه العقاد، وذهب إلى أنا منحولة، قال: " إلا أن الذي يأباه الذوق والعقل أن تنسب إلى جميل أبيات كهذه الأبيات... فهـذا كالانتقال من الشملة العربية إلى ثياب المرافع قبل أن تخلق المرافع بقـرون." انظـر الصفحة السابقة في الديوان، و" **جميل بثينة** " لعباس محمود العقـاد، دار المعـارف، الطبعة السادسة،١٩٩١، ص٩١. ويرى الدكتور القط أن " بعض هـذا الـشعر – أي العذري – يبدو بيّن التناقض مع طبيعة الشعر العذري والأموي بوجه عام سواء مـن حيث المستوى أم الاتجاه الفني. ومن النماذج الطريفة لذلك التناقض، هذه الأبيات ذات الصنعة البديعية الواضحة في قوافيها، وتنسب إلى جميل..." وذكر الأبيـات الـسابقة. انظر: في الشعر الإسلامي والأموي، ص١٣١.

القوافي كلها بينها جناس ناقص: (لها – سها – بها – مها – دها)؛ مما كثّف من الإيقاع الصوتي كثافة اضمحلَّ من جرائها الجانب الدلالي في الأبيات؛ ومن ثمَّ قال العقاد: " ولو جاز أن يقول جميل مثل هذه الأبيات مرة لوجب أن تتكرر نظائرها في قصائده هنا وهناك؛ لأن المحسنات من هذا الطراز عادة تجر لا محالة إلى الإدمان."[1]

ويقول الدكتور محمد عبد المطلب: " والغواية الإيقاعية في بنية التجانس قد يكون لها أثرها على اختيارات الشاعر، فيمتد سلطانها إلى أكثر من طرفين، ونعني بذلك أن يصير التجانس ثلاثيًا..."[2] وذلك كقول المجنون[3]: (من الطويل)

فَما صادِياتٌ حُمنَ يَومًا وَلَيلَةً ... عَلى الماءِ دونَ الوِردِ هُنَّ حَواني
لَواغِبُ لا يَصدُرنَ عَنهُ لِوِجهَةٍ ... وَلا هُنَّ مِن بَردِ الحِياضِ دَواني
يَـرَينَ حَبابَ الماءِ وَالمَوتُ دونَهُ ... وَهُنَّ لِأَصواتِ السُقاةِ رَواني

وهنا تتشابك الدوال المتجانسة دلاليًا؛ لتكوِّنَ صورة لحال الإبل العطاش مقارنة بحال الشاعر؛ حيث أعقب هذه الأبيات الثلاثة جواب " ما " التي في أول الأبيات، وهو هذا البيت[4]:

بِأَكثَرَ مِنّي حَسـرَةً وَصَـبابَـةً ... إِلَيها وَلَكِنَّ الفِـراقَ عَـرانـي

ومن ثمّ يتلازم التشابك الدلالي مع التشابه الصوتي في تشكيل بنية تجانسية ممتدة ثلاثية الأطراف.

أما السياقات الدلالية في الجناس الناقص بمفرده في الخطاب العذري؛ فقد تعدد، ومن بين هذه السياقات: **سياق التشابه الصوتي مع اختلاف الموقف الشعوري**، وهذا يأتي من تغاير العلاقات التركيبية بين الدوال، من ذلك قول جميل[5]: (من الكامل)

---

(١) جميل بثينة، مرجع سابق، ص٩٩.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٣٤٨.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٢١٢. وقد وردت هذه الأبيات أيضًا عند قيس لبنى وجميل بثينة بروايتين أخريين. انظر قيس ولبنى، ص١٥٢، وديوان جميل، ص٢٠٣.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

(٥) ديوان جميل، ص٤٢.

قَالَتْ وَعَيْشِ أَخِيْ وَنِعْمَةِ وَالِدِي   لأُنَبِّهَنَّ الْحَيَّ إِنْ لَمْ تَـخْـرُجِ
فَخَرَجْتُ خَوفَ يَمِينِهَا فَتَبَسَّمَتْ   فَعَلِمْتُ أَنَّ يَمِينَهَا لَمْ تَحْرَجِ

فبينما أسند الفعل المنفي (تَخْرُج) إلى الشاعر، أسند الفعل المنفي أيضًا (تَحْرَج) إلى المحبوبة، ونجم عن ذلك أن الفعل الأول أتى في سياق يمين وتهديد، في حين أتى الفعل الثاني في سياق البرّ بهذا اليمين، ومن ثمَّ كان للمشابهة التجانسية حيوية في المفارقة بين موقفين شعوريين.

ومن ذلك التوظيف الدلالي قول كثير في وصف مراوغة بين حمار وحشي وأتن يعابثها[1]: (من المتقارب)

لَوى ظِمئَها تَحتَ حَـرِّ النُّجوم   يَحبِسُها كَسَلاً أو عَـبـاثـا
فَلَمَّا عَـصاهُـنَّ خابَثْنَـهُ   بِرَوضَةِ آليتَ قَصرًا خِباثا

فجاء الجناس بين (عباثا وخباثا) في سياق وصف لموقفين، أو بمعنى أدق لوصف فعل – من الحمار الوحشي – ورد فعل – من الأتن – فإذ يحبس الحمارُ الأتنَ، ويردها عن الماء معابثة وكسلا، يكون رد فعل الأتن مراوغته خبثًا واحتيالاً.

ومن ذلك قوله في معاتبة قومه[2]: (من الطويل)

غَنِيتُ فَلَم أَرْدُدكُمُ عِنْدَ بُغيَةٍ   وَجُعتُ فَلَم أَكْـدُدْكُـمُ بِالأَصابِـعِ

فالجناس بين (أرددكم)، و(أكددكم) جناس بين حالين متغايرين: حال الغنى، وحال الجوع. ومن هذا المثال ومما سبقه من أمثلة ثمة ملاحظة شكلية مهمة لها تأثير دلالي، ألا وهي البعد المكاني بين الدوال المتجانسة؛ إذ إن الموقع التعبيري هو الذي يحدد التأثير الإيقاعي والأهمية الصوتية للتجنيس التي هي مرد تأثيره الدلالي.

وأشد أنماط الجناس ثراءً " ما كانت الكلمتان المتجانستان فيه واقعتين في بيت واحد؛ حيث تكون الفرصة مهيأة لإدراك التأثير الصوتي

---

(١) ديوان كثير عزة، ص٨٩.

(٢) السابق، ص١٨٦.

وقد انحصر في بيت واحد، فيسهل إدراكه، والوقوف على دلالته "[1]، كالبيت السابق لكثيّر.

بيد أن أكثر نماذج الجناس في الشعر العذري ما كان على بيتين في القافية، وتكمن الأهمية الصوتية في هذا النمط من التجنيس في أنه " يستمد قدرًا من الأهمية الصوتية للقافية؛ إذ إنها آخر ما يبقى بأذن السامع من البيت الشعري "[2]، وهذا التأثير السمعي الناجم عن التماثل العروضي بين دالين متجانسين في القافية يسفر عنه ضغط إيقاعي على القارئ أو السامع تصاحبه مفاجأة تعبيرية مردّها المفارقة الدلالية. كما أن التجنيس بهذه الصورة يعطي مساحة تواشج دلالي لا بين اللفظتين المتجانستين فحسب، بل بين سياقين؛ إذ تجمع اللفظتان المتجانستان البيتين برمتهما تحت مظلة سياق دلالي واحد، فثمة التقاء بين دلالة الألفاظ من حيث هي من ناحية، وإطارها الدلالي الجامع لها من ناحية أخرى.

وقد يأتي سياق الجناس في الشعر العذري مرتبطًا **بالجمع بين سياقات، وعوالم متباينة تجسدها المرأة المحبوبة**، ونقصد بتلكم العوالم الصفات المختلفة التي يخلعها المبدع العاشق على معشوقته. وفي هذا الصدد يأتي قول جميل[3]: (من الطويل)

لكَ الخيرُ أم ريّا بثينةَ تنفَحُ ... وبالمسكِ تأتيكَ الجنوبُ إذا جرتْ

إذا ما مشتْ شبرًا من الأرضِ تُنْزَحُ ... من الخفراتِ البيضِ خودٌ كأنّها

وهنا يؤدي التداعي الصوتي إلى تداعي مفردات متباينة المعاني، بيد أنه تداعٍ يؤدي إلى تلاحم؛ فينتج من التحالف الدلالي صورة مكتملة، فبينما يدل الدالّ (تنفح) على طيب رائحة المحبوبة المتغزل فيها، فإن (تنزح) دال ينقلنا إلى صفة أخرى؛ إذ " يريد بالشطر الثاني أنها مرهفة إذا ما مشت شبرًا أصابها الإعياء، وكأنما فقدت قوتها."[4]

---

(١) الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، قراءة أسلوبية في شعر عبيد بن الأبرص. للدكتور طارق سعد شلبي، القاهرة ٢٠٠١، ص١٣٤.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) ديوان جميل، ص٤٥.

(٤) السابق، حاشية الصفحة ٤٥.

ثم يأتي بعد بيتين جناس آخر يكمل وصف الشاعر للمرأة التي حوت في رحابها عوالم متمايزة. يقول[1]: (من الطويل)

ترى الزُّلَّ يلعنَّ الرِّياحَ إذا جرتْ   وبثنةُ إن هبَّتْ لها الرِّيحُ تفرحُ
إذا الزُّلُّ حاذرنَ الرِّياحَ رأيتها   من العجبِ لولا خشيةُ الله تمرحُ

وهنا يتواشج الفعلان (تفرح) و(تمرح) صوتيًا ودلاليًا، وهما دالان مسندان إلى فاعلهما المحبوبة؛ الأمر الذي يسهم في إبراز دلالة الصورة الحسية لمفاتن المحبوبة من خلال مشهد الريح معها مقارنةً بغيرها من النساء.

وقد يأتي الجناس عنصرًا من عناصر الصورة الشعرية، كقول جميل[2]: (من الطويل)

وليتَ الرِّياحَ الهوجَ في ذات بَيننا   بما لا تَبُثُّ الكاشِحينَ بريدُ
فَيأتيكم منّا جَنُوبٌ مُطلّةٌ   وَتأتينا هَيفُ العَشِيِّ بَرودُ
يَمانِيةٌ تزجي أغنَّ مهلهلاً   كأنّ النَّعامَ الرُّمدَ فيه يـرودُ
تزجّيه لا نكباءُ وَانٍ هَبُوبُـهـا   وَلا سفوانٌ للسَّحاب طَرودُ

وأول جناس يقابلنا في هذه المقطوعة الجناس الناقص بين (بريد) و(برود)، فعندما يصور الخيال الشعري الرياحَ الهوج الممطرة بريدًا، حين تأتي بين الأحبة، حينئذٍ تستحيل الرياح الحارة (هيف العشيّ) إلى رياح باردة، فالعلاقة بين المتجانسين (بريد) و(برود) علاقة السبب بالنتيجة، وعلاقة المقدمات بالتوالي. ولا تنتهي اللفظة (برود) عند هذا الجناس، بل يسلمها سياق الرياح إلى جناس آخر في القافيتين اللتين تلياها؛ فبين (برود) و(يرود) و(طرود) جناس ناقص؛ حيث أفضى وصف (هيف العشيّ) بالبرود، أفضى بالبيت الذي يليه إلى استكمال معالم هذه الرياح، فإذا هي يمانية تدفع الأغنّ ذا الشجر الملتف، ثم يأتي التشبيه بكأن، وحضور (النعام) من معجم الحيوان إلى معجم الطبيعة؛ ليثري الصورة الشعرية للرياح، حين يرود في الأغنّ، ثم يتعلق الجناس أخيرًا بنفي؛ إذ إنها – أي الرياح – ليست للسحاب طرود.

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) ديوان جميل، ص٦٨.

وهكذا رأينا أن الرياح حينما تكون محملة برسائل العشق بين المحبين فتصير بريدًا، تأتي بالرياح الحارة برودًا، وتدفع الشجر دفعًا كأن النعام يرود فيها إقبالاً وإدبارًا، فتئول في النهاية إلى رياح أسطورية لا نكباء تميل عن مهاب الرياح العادية، ولا سفوان للسحاب طرود.

وقد يأتي التجنيس في سياق التشبيه التمثيلي، كقول مجنون ليلى[1]: (من الطويل)

يَكادُ فَضِيضُ الْمَاءِ يَخْدِشُ جِلدَها ... إذا اغْتَسَلَت بالماءِ مِن رِقَةِ الْجِلْدِ
وَإنّي لمُشْتاقٌ إلى رِيحِ جَيبِها ... كَما اشْتاقَ إدريسٌ إلى جَنَّةِ الخُلْدِ

فعندما وصف رقة الجلد، واشتاق إلى ريحه؛ شبه حالة اشتياقه له باشتياق إدريس إلى جنة الخلد. وكأن الجلدَ أضحى هنا معادلاً موضوعيًا للخُلد بعد أن كان معادلاً صوتيًا.

ومن هذا التوظيف الدلالي أيضًا قول جميل[2]: (من الطويل)

هِيَ البَدرُ حُسنًا وَالنِساءُ كَواكِبٌ ... وَشَتّانَ ما بَينَ الكَواكِبِ وَالبَدرِ
لَقَد فضّلَت حُسنًا عَلى النّاسِ مِثلَما ... عَلى ألفِ شَهرٍ فُضِّلَت لَيلَةُ القَدرِ

وقد ورد عند قيس لبنى[3]: (من الطويل)

إذا عِبتُها شَبَّهتُها البَدرَ طالعًا ... وَحَسبُكِ مِن عَيبٍ لَها شَبَهُ الْبَدرِ
لَقَد فُضِّلَت لُبنى عَلى النّاسِ مِثلَما ... عَلى أَلفِ شَهرٍ فُضِّلَت لَيلَةُ القَدرِ

وقد جاء التجنيس هنا وسيلة تعبيرية لافتة في الجمع بين سياقين تشبيهيين للمرأة، التشبيه بالبدر أولا، ثم التشبيه بليلة القدر ثانيًا، وقد أسهم التجنيس هنا من خلال المشابهة الصوتية في إذكاء المشابهة الدلالية بين البيتين؛ حيث نخلص من البيتين بإطار دلالي جامع، وهو إطار المفاضلة.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٩١. وورد البيتان عند جميل، كما ورد عند قيس لبنى لكن بإبدال (حباب الماء) مكان (فضيض الماء). انظر: قيس ولبنى، ص٨٣، وديوان جميل، ص٧٦.

(٢) ديوان جميل، ص١٠٤.

(٣) قيس ولبنى، ص٩٢.

ومن هذا السياق التصويري قول كثير عزّة في وصف طيب رائحتها[1]: (من الطويل)

فَما رَوْضَةٌ بِالحَزْنِ طَيِّبَةَ الزَّرع   يَمُجُّ النّدى جَثجاثُها وَعَرارُها

...   ...

أُفيدَ عَلَيها المِسكُ حَتّى كَأَنَّها   لَطيمَةُ داريٍّ تَفَتَّقَ فارُها

بِأَطْيَبَ مِن أَردانِ عَزَّةَ مَوْهِنًا   وَقَدْ أُوقِدَت بِالمَندَلِ الرَّطبِ نارُها

فجانس كثير بين (فارها) و(نارها)، فكان جناسًا بين عالمين: المسك، وعزّة؛ حيث إن الضمير (الهاء) تعود في فارها على اللطيمة، وفي نارها على عزّة.

ومن السياق التشبيهي الذي يسهم في إثرائه التجنيس قول كثير[2]: (من الطويل)

نَواعِمُ بيضٌ في الْهَوى غَيرُ خُرَّعٍ   وَفيهِنَّ أَشباهُ المَها رَعَتِ المَلا

فحين شبه النساء في الهوادج بالمها، جانس هذا الدال بما يناسب معجمها الشعري: معجم الحيوان؛ أي بما يناسب المشبه به لا المشبه.

وهكذا رأينا كيف كان للتشابه الصوتي في الجناس دور في تداعي مفردات صور شعرية أُحتشدت بالمجازات والاستعارات.

وقد يجتمع لون بديعي آخر مع الجناس؛ فيؤدي إلى تكثيف إيقاعي في الأبيات، من ذلك اجتماع التصريع والجناس؛ كقول جميل[3]: (من الوافر)

أَتَعجَبُ أَن طَرِبتَ لِصَوتِ حادِ   حَدا بُزلاً يَسِرنَ بِبَطنِ وادِ

وكقول قيس لبنى[4]: (من البسيط)

بانَت لُبَينى فَأَنتَ اليَومَ مَتبولُ   وَإِنَّكَ اليَومَ بَعدَ الْحَزمِ مَخْبُولُ

وقول كثير[5]: (من المتقارب)

---

(١) كثير عزة، ص١٦٤.

(٢) السابق، ص١٨٢.

(٣) ديوان جميل، ص٧١.

(٤) قيس ولبنى، ص١٣٨.

(٥) ديوان كثير عزة، ص٨٧.

فَسَقيًا لَها جُدُدًا أو رِماثا حِبالُ سُجَيفَةَ أمسَت رِثاثا

وكذلك اجتماع التصدير والتجنيس، كقول المجنون[1]: (من الطويل)

وَإنّي لَمُفنٍ دَمعَ عَينِيَ بِالبُكا حِذارًا لما قَدْ كانَ أو هُوَ كائِنُ
وَما كُنتُ أَخشَى أن تَكونَ مَنِيَّتي بِكَفِّيَ إلا أَنَّ ما حانَ حائِنُ
وَقالوا غَدًا أو بَعدَ ذاكَ بِلَيلَةٍ فِراقُ حَبيبٍ بانَ أو هُوَ بائِنُ

فالكلمات: (كائن، وحائن، وبائن) يتجاذبها لونان بديعيان؛ الجناس الناقص بينها وبين بعضها، والتصدير في كل واحدة منها مع الفعل المشتقة منه: (كان، وحان، وبان).

ومن ثمّ نرى تعاونَ بنية التجنيس مع غيرها من البنى الأخرى لإنتاج الدلالة الشعرية.

وقد حفلت تائية كثير المشهورة بكثافة إيقاعية نتجت من امتداد الجناس الناقص عبر أبياتها[2]: (من الطويل)

خَليلَيَّ هَذا رَبعُ عَزَّةَ فَاعقِلا قَلوصَيكُما ثُمَّ ابكِيا حَيثُ حَلَّتِ
وَمُسّا تُرابًا كانَ قَد مَسَّ جِلدَها وَبيتا وظِلا حَيثُ باتَت وَظَلَّتِ
وَلا تَيأسا أن يَمحُوَ اللهُ عَنكُما ذُنوبًا إذا صَلَّيتُما حَيثُ صَلَّتِ

وتمثّل الجناس هنا بين (ظلا وظلت)، وبين (حلت، وظلت، وصلت).

وَلَم يَلقَ إنسانٌ مِنَ الحُبِّ مَيعَةً تَعُمُّ وَلا عَمياءَ إلاّ تَجَلَّتِ
فَإنْ سَأَلَ الواشونَ فِيمَ صَرَمتُها فَقُل نَفس حُرٍّ سُلِّيَت فَتَسَلَّتِ

والجناس هنا بين (تجلّت، وتسلّت).

كَأنّي أُنادي صَخرَةً حينَ أعرَضَت مِنَ الصُمِّ لو تَمشي بِها العُصمُ زَلَّتِ
صَفوحٌ فَما تَلقاكَ إلاَّ بَخيلَةً فَمَن مَلَّ مِنها ذَلِكَ الوَصلَ مَلَّتِ
أباحَت حِمًى لَم يَرعَهُ النّاسُ قَبلَها وَحَلَّت تِلاعًا لَم تَكُن قَبلُ حُلَّتِ

وتمثّل الجناس هنا بين (الصمّ، والعصم)، وبين (زلّت، وملّت، وحلّت).

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٠٤، وقيس لبنى، ص١٤٨، و١٤٩.

(٢) انظر القصيدة كاملة في ديوان كثير عزة من ص ٧٥ إلى ٨٣.

فَلَيــتَ قَلوصي عِنْدَ عَزَّةَ قُيِّــدَت بحَبْلٍ ضَعيفٍ غُرَّ مِنها فَضَلَّتِ
وَغُودِرَ فِي الحَيِّ المُقيمينَ رَحْلُها وَكانَ لَها باغٍ سِواي فَبَلَّتِ
وكُنْتُ كَذي رِجلَينِ: رِجلٍ صَحيحَةٍ ورِجلٍ رَمى فيها الزَّمانُ فَشَلَّتِ

ويتضح الجناس هنا بين (فضلّت، وفبلّت، وفشلّت).

ويطول بنا المقام بتتبع جميع السياقات والأبيات التي يمتد فيها الإيقاع البديعي التجنيسي؛ إذ إن القصيدة تسير من مبتداها إلى منتهاها على هذا الامتداد التجنيسي.

الفصل الثالث

المعجم الشعري

الحقول الدلاليّة

حقل الطبيعة – حقل الألم والحزن والأنين – حقل الحركة – حقل الأسماء والأنساب – حقل الطب والمرض – حقل الألفاظ الدينية – حقل العشق – حقل الموت والفقد – حقل الزمان – حقل المكان – حقل الصوت – حقل الحيوان – حقل الإنسان – حقل السعادة والرضا – حقل الحواس – حقل الضوء – حقل الكره والبغض – حقل الجماد والآلات – حقل القلق والخوف – حقل اللوم والعذل – حقل النوم والسكون – حقل التذكر والنسيان – حقل الثوب – حقل العقل – حقل الزينة وأدواتها – حقل العطاء – حقل الطير – حقل الشك – حقل الصبر – حقل القوة والعزة – حقل الفحش والبذاءة – حقل الخمر .

تمهيـــد

بعد دراسة الإطار الصوتي المعزول دلاليا المتمثل في موسيقى الإطار من وزن وقافية، ودراسة الإيقاع البديعي، ينتقل سياق البحث إلى دراسة الإطار الدلالي المفرد؛ ذلك الإطار الذي يتتبع الرصيد اللفظي للمبدع؛ إذ إنه هو من يمتلك القدرة على الاختيار من مخزونه اللغوي، كما يمتلك مقدرة التوزيع بطريقة فنية تخرج اللغة من طبيعتها الإخبارية إلى الإبداعية.

ومن هنا يعد المعجم الشعري خاصية أسلوبية لها قيمتها؛ " حيث يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب، فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص، وللمنشئ تفرده بين المنشئين. "[١]

وعن ارتباط المعجم بالدلالة فإن " التدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر* يكشف لنا عن كثير من حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس، أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها، فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس هذا الموقف على رؤيته الشعرية. وطبيعة التدقيق يجب أن تكون من خلال المحاور المختلفة؛ ليكون ذلك مدخلا إلى العالم اللغوي لها، وصلته بعملية الاختيار التي يوقعها الشاعر على مخزونه اللغوي."[٢]

---

(١) في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية، للدكتور سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث، الطبعة الأولى١٩٩٣، ص ٨٥.

* أو عند الشعراء الذين يشكلون مدرسة شعرية متحدة في خصائص اللغة والأسلوب كالعذريين.

(٢) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، للدكتور محمد عبد المطلب. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٢١٣.

ولرصد المعجم الشعري والحقول الدلالية اختار البحث عينة للفحص والدرس من الدواوين الأربعة، تتمثل في خمس قصائد من كل ديوان، وكان معيار الاختيار الآتي:

١- كان الاختيار للقصائد لا للقطع أو النتف؛ إذ إن كم الأبيات والألفاظ أكثر بلا شك.
٢- مراعاة التقارب العددي لمجموع أبيات القصائد المختارة بين الدواوين الأربعة، حيث كان مجموع الأبيات المختارة عينة للبحث عند كل من مجنون ليلى وجميل بثينة (١٤٣ بيتا) لكل واحد منهما على حدة، وعند كل من قيس لبنى وكثير عزة (١٤٢ بيتا) لكل واحد منهما على حدة أيضا.
٣- مراعاة الجو النفسي للقصائد، وقد انصب هذا الشرط الأخير على كثير عزة؛ نظرا لتنوع أغراضه الشعرية بين مدح وغزل وفخر... وغير ذلك.

" وعلى أية حال، فإن تشابه الموضوع العام للعينات هو شرط تحسيني، وليس شرطا من شروط الصحة؛ ذلك لأننا ندرس دلالة كلمات بعينها، ولا نعالج شكلها اللغوي في النصوص، ولكنا نفحص التنوع في المفردات... أيا كان الغرض الموضوعي الذي تنتمي إليه هذه المفردات."[١]

وقد قام البحث بعمل (٢٤) جدولا لتفريغ المفردات فيها؛ حيث بلغت ألفاظ هذه العينة (٥٩٥٢) لفظة، ثم تم شطب أي تكرار لأية كلمة.

وقبل الولوج إلى رحاب الحقول الدلالية والمعجم الشعري، ثمة أمران يكتنفان هذا المبحث من الدراسة بالحذر؛ أولهما: أن دراسة المعجم الشعري لم تستوعب جميع مفردات الدواوين، بل تم اختيار خمس قصائد من كل ديوان.

ونقول إنه تم اختيار خمس قصائد من ديوان كل شاعر؛ تأسيسا على أن هذه القصائد الخمس من كل ديوان تنطوي على خواص وسمات مشتركة تشيع في كل قصائد الشعراء العذريين. هذا فضلا عن اعتقاد الباحث في أن كل ديوان يمثل جسدا نصيا واحدا، بل إن الشعر العذري كله جسد نصي واحد لا تختلف فيه عناصر جزء عن باقي الأجزاء، تماما

---

(١) في النص الأدبي، مرجع سابق، ص ٨٩.

مثل فصيلة دم الإنسان التي يمكن معرفتها عن طريق تحليل قطرة واحدة دون الرجوع إلى تحليل الكل.

وثاني الأمرين يتمثل في الطابع الجزئي الغالب على هذا المستوى الإفرادي من مستويات الخطاب الشعري، في حين " أن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ. وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا..."[1]

ولتفادي هذا الأمر نقول إن هذا الطابع الجزئي يتمثل ويصدق فقط عند النظر إلى الألفاظ من حيث هي؛ النظر إليها في ذاتها وفي دلالتها المعجمية المباشرة، لكن سرعان ما تقفز حركة الدارس من " النظر إلى المفردة في ذاتها إلى النظر إليها باعتبارها عنصرا في تركيب أو مكونا في بناء تصويري، أو جزءا من سياق دلالي."[2] فالمفردات " – حتى بطبيعة وضعها – يمكن أن تحتوي على أكثر من معنى، ومن ثم يمكن أن تنتمي إلى أكثر من محور، وعلى هذا تلعب الناحية التوزيعية أو التركيبية دورا مؤثرا في هذا المجال؛ إذ إنها تساعد في تحديد المعنى الفرد."[3]

ومن ثم فإن " أحسن طريقة لفهم معنى الكلمة هو وجودها في التركيب الذي يسهم في إبراز معناها، ويجعلها متباينة عن تلك التي تقاربها أو تبدو مشابهة لها، بالإضافة إلى الوظائف الدلالية ذات الارتباط بالمحيط والثقافة اللذين يعبران عن دلالة اللفظ المستقلة عن كلّ كلمات اللغة."[4]

---

(١) أساليب الشعرية المعاصرة، للدكتور صلاح فضل. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨. ص٦٣.

(٢) توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي. شعر الشنفرى نموذجا، للدكتور طارق سعد شلبي. زهرة المدائن للتوزيع والنشر ٢٠٠٣. ص٣٧.

(٣) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مرجع سابق، ص٢١٣.

(٤) أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، للدكتور أحمد عزوز. من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٢. الكتاب ضمن موقع الاتحاد على شبكة الانترنت.عن: *Voir, R. H. Robis , Linguistique générale, une Introduction, p: 70- 71*

والقصائد التي اُختيرت عينةً للبحث هي*:

(ألا لا أرى. ص٤٢)، و(فما وجد أعرابية. ص٦٩)، و(ألا ليت ليلى. ص٩٣)، و(أيا هجر ليلى. ص١٠٢)، و(تذكرت ليلى – المؤنسة. ص٢٢٦) **لمجنون ليلى**. و(أضوء سنا برق. ص٥٧)، و(ألا ليت أياما. ص٧٩)، و(عفا سرف. ص١٠٢)، و(تكاد بلاد الله. ص١٢٨)، و(ألا حيٌّ لبنى. ص١٥٩) **لقيس لبنى**. و(يوم طار رداؤها. ص٢١)، و(ردي بعض عقلي. ص٦١)، و(نصائح. ص٩٠)، و(إذا ذكرتك النفس. ص١٢٧)، و(كذب الواشي. ص١٩٢) **لجميل بثينة**. و(خليلي هذا ربع عزة. ص٧٥)، و(أقول ونضوي واقف. ص١٠٥)، و(تظل ابنة الضمري. ص١٣٠)، و(صحا قلبه يا عز. ص٢٧٤)، و(لعزة من أيام ذي الغصن. ص ٣١٦) **لكثير عزة.**

الحقول الدلالية

إن الحقول الدلالية التي يندرج فيها هذا المعجم العذري تنقسم وفقا لمنظور البحث أسلوبيا إلى اثنين وثلاثين حقلا جاء ترتيبها تنازليا وفقا لعدد الدوال في كل منها.

ولقد ضربنا صفحا عن الدوال التي لم يشكل وجودها ظاهرة تستدعي إدراجها تحت حقول دلالية غير الحقول المذكورة.

١	حقل الطبيعة	١٢	حقل الحيوان	٢٣	حقل الثوب
٢	حقل الألم والحزن والأنين	١٣	حقل الإنسان	٢٤	حقل العقل
٣	حقل الحركة	١٤	حقل السعادة والرضا	٢٥	حقل الزينة وأدواتها
٤	حقل الأسماء والأنساب	١٥	حقل الحواس	٢٦	حقل العطاء
٥	حقل الطب والمرض	١٦	حقل الضوء	٢٧	حقل الطير
٦	حقل الألفاظ الدينية	١٧	حقل الكره والبغض	٢٨	حقل الشك
٧	حقل العشق	١٨	حقل الجماد والآلات	٢٩	حقل الصبر
٨	حقل الموت والفقد	١٩	حقل القلق والخوف	٣٠	حقل القوة والعزة
٩	حقل الزمان	٢٠	حقل اللوم والعذل	٣١	حقل الفحش والبذاءة
١٠	حقل المكان	٢١	حقل النوم والسكون	٣٢	حقل الخمر
١١	حقل الصوت	٢٢	حقل التذكر والنسيان		

* عناوين القصائد من وضع الباحث، عدا قصائد جميل بثينة فهي من وضع الدكتور حسين نصار محقق الديوان.

١- حقل الطبيعة:

الحقيقة أن حقل الطبيعة يشتمل على عدة محاور أو لنقل: حقول دلالية فرعية تندرج جميعها تحت حقل أمّ هو " الطبيعة ". وهذه الحقول الفرعية يمكن تقسيمها إلى: حقل الماء، وحقل الأرض، وحقل الهواء، وحقل النار.

(أ) حقل الماء:

تأتي مفردات هذا الحقل تحت مفردة أمّ هي " ماء "، ونقصد بالماء هنا السوائل عموما. والدوال التي تنتظم في هذا الحقل هي:

(الغمامة – فبلّت – ندى – تندى – القطر – أمواجها – بحر – أمطرت – سحابة – سقى – أنزفت – يغسلني – منهل – غمرة – المدامع – دامع – البكاء – أبكيتني – البواكيا – صبوحي – غبوقي – فملآن – ريق – الذوارف – المسك – ماؤها – أبللت – نطفة – بارق – عطاشا – مجرى – المسيَّح – إغراقها – لمستسق – بَكَيْنَ – سجوم – وكافٍ – الرواق – تسفح – عبرات – النمير – ارفضَّ – صواديا – غزيرة – أحوم – صيِّب).

والمتابع للمفردات السابقة، يلاحظ استعمال المفردات ذات الصلة الوثيقة بالماء، والمفردات التي هي من اشتقاقات الماء، كألفاظ الدمع والبكاء.

وكان من الممكن أن يرد الدمع والبكاء في أكثر من حقل دلالي؛ فقد تدخل هذه المفردات في حقل الحزن والأنين، أو حقل الموت والفقد، أو حقل الصَّرْم والهجر، أو غير ذلك، بيد أن من المقرر عند أصحاب نظرية الحقول الدلالية أنه " لا وحدة معجمية *lexeme* عضو في أكثر من حقل "[١] ومن ثم كان لابد من وضع الوحدة المعجمية للدمع والبكاء في حقل بعينه؛ لأنه من المقرر أيضًا أنه " لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين "[٢].

---

(١) علم الدلالة، للدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الخامسة ١٩٩٨، ص٨٠.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

وعلى هذا الأساس كان دخول الدمع والبكاء حقلَ الماء؛ نظرًا لطبيعة الدمع نفسه من حيث كونه ماءً. يقول ابن منظور: " الدمع: مـاء العـين، والجمع أدمع ودموع، والقطرة منه دمعة "[1].

كما أننا نجد أن الأسماء والأفعال التي تسند إلى المـاء أو الـدمع مشتركة، مثل: الغرق، والسجوم، والانهلال، والانصباب...الخ.

يقول ابن منظور: " سَجَمَتِ الْعَيْنُ الدَّمْعَ، والسحابةُ الْمَـاءَ، تَـسْجِمُهُ وتَسْجُمُهُ سَجْمًا، وسُجُومًا، وهو قَطَرَانُ الدَّمْعِ وَسَيَلانُه، قليلاً كان أو كثيرًا، وكذلك السَّاجِمُ من المطر... وانسجمَ الْماءُ والدَّمْعُ، فهو مُنْسَجِمٌ، إذا انْسَجَمَ؛ أيْ انْصَبَّ "[2].

وإذا كان ذلك في المعجم، فإنه في الشعر كثيرا ما يستعيض الـشعراء عن ذكر الدمع بالماء، وقد ورد ذلك في الشعر العذري موضع الدراسـة، ومن ذلك قول جميل[3]: (من الطويل)

إِذَا خَطَرَتْ مِـنْ ذِكْـرِ بَثْنَـةَ خَطْـرَةٌ   عَصَتْنِي شُئُونُ الْعَـيْنِ فَانْهَـلَّ مَاؤُهَـا

إذًا فهناك ارتباط بين الدمع والماء دلاليًا، ومن المعروف أن " الحقـل الدلالي... أو الحقل المعجمي... هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها "[4] والعلاقة هنا هي علاقـة اشـتمال وتضمين؛ حيث يشتمل الماء على الدمع من حيث جريان صفة الـسيلان لكل منهما.

والماء في الشعر العذري لا ينفصل في دلالته الرمزية عـن معنـى العشق أبدًا، الذي هو المحور الأساسي لدى العذريين؛ حيث يرتبط بثنائية الهجر والوصل، حين يرمز الظمأ والعطش إلى الهجر، ويكون الماء فـي مقابلة ذلك رمزًا للوصل بالمحبوبة. ومن ثمَّ تتجاور ألفاظ الماء والظمأ مع ألفاظ الحب والهجر والوصل.

---

(١) لسان العرب، لابن منظور، مادة دمع، دار المعارف، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين.

(٢) السابق، مادة (سجم).

(٣) ديوان جميل، ص٢١.

(٤) علم الدلالة، مرجع سابق، ص٧٩.

والأبيات الآتية شاهدة على ما نراه، وهي منسوبة إلى المجنون وإلى قيس لبنى أيضًا:[1]

(من الطويل)

حلفت لها بالمشعرين وزمزم — وذو العرش فوق المقسمين رقيبُ
لئن كان برد الماء حرَّان صاديًا — إليَّ حبيبًا إنها لحبيبُ
وإني لآتيها وفي النفس هجرها — بتاتًا لأخرى الدهر أو لتثيبُ

ونلاحظ قسم الشاعر بزمزم بما يحمله ماؤها من قداسة، وينتقل من القسم إلى وصف حال ظمأه الشديد، حتى إنه قدَّم الحالين " حرَّان " و " صاديًا " على صاحبهما وهو " ياء المتكلم " في " إليَّ "، ثم ينفك هذا الرمز بالبيت الثالث فإذا بالظمأ الحقيقي هو هجرها، ووصلها هو برد الماء على الظمأ. ولتأكيد الربط بين حر الشوق وشدة الظمأ نجد العذريين يرسمون صورة العطاش الحائمات حول الماء مقارنين حالهن بحال صبابتهم.

يقول المجنون:[2] (من الطويل)

فما صاديات حُمْن يومًا وليلة — على الماء دون الورد هنَّ حواني
لواغب لا يَصدُرْنَ عنه لوجهة — ولا هنَّ من برد الحياض دواني
يرين حباب الماء والموت دونه — وهنَّ لأصوات السقاء رواني
بأكثر مني حسرة وصبابة — إليها ولكن الفِراق عراني

وعند قيس لبنى:[3]

وما حائمات حُمْن يومًا وليلة — على الماء يَخْشَيْنَ العِصِيَّ حوانِ
عوافي لا يَصدُرْنَ عنه لوجهة — ولا هنَّ من برد الحياض دوانِ
يرين حباب الماء والموت دونه — فهنَّ لأصوات السقاة روانِ
بأجهد مني حر شوق ولوعة — عليك ولكن العدو عداني

وعند جميل بثينة:[4]

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٩. وقيس ولبنى شعر ودراسة، ص٦١و٦٢.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٢١٢.

(٣) قيس ولبنى شعر ودراسة،ص١٥٣و١٥٢.

(٤) ديوان جميل، ص٢٠٤و٢٠٣.

وما صـاديات حُمْـن يومًـا وليلـة ... على الماء يَخْـشَيْنَ العِـصِيَّ حـواني
لواغـب لا يَـصْدُرْنَ عنـه لوجهـة ... ولا هنَّ مـن بـرد الحيـاض دوانـي
يرين حباب المـاء والمـوت دونـه ... فهـنَّ لأصـوات الـسقاة روانـي
بـأكثر منـي غلـة وصـبابة ... إليـك ولكـن العـدو عـداني

ومن ثم يغدو الماء معادلا للصبابة والعشق، ويـصرح بـذلك المجنـون فيقول[1]: (من الطويل)

نظرت كـأني مـن وراء زجاجـة ... إلى الدار من ماء الـصبابة أنظـرُ
فعيناي طورًا تغرقان مـن البكـا ... فأغشى وطورًا تحـسران فأبـصرُ
وليس الذي يهمي من العين دمعها ... ولكنـه نفـس تـذوب فتقطـرُ

وحتى يعيد الشاعر الحياة، ويرجع أيام الوصل، يدعو لأرض المحبوبة الجدباء بالسقيا. يقول المجنون:[2] (من الطويل)

سقى الله أرضًا أهل ليلى تحلُّها ... وجاد عليها الغيث وهو سكوبُ
ليخضرَّ مرعاها ويخصب أهلها ... ويَنمي بها ذاك المحل خصيبُ

وهذا مما حدا بكثير أن يصور عزة بالسحابة المأمول مطرها؛ ذلك لأن ريقها أطيب من ماء سحاب مبرق، لكن دون جدوى، فالسحابة (عزة) لا تمطر، والظمأ (العشق) لا يزول ولا يُروى.

يقول كثير:[3] (من الطويل)

وما نُطفَةٌ كانَتْ سُلالَةَ بَارِقٍ ... نَمَتْ عَنْ طَرِيقِ النَّاسِ ثُمَّ استَقَلَّتِ
بِأَطْيَبَ مِنْ أَنْيَابِ عَزَّةَ بَعْدَمَا ... حَدَا اللَّيلُ أَعْقَابَ النُّجُومِ فَوَلَّتِ
كَمَا أَبْرَقَتْ يَوْمًا عِطَاشًا غَمَامَةٌ ... فَلَمَّا رَأَوْهَا أَقْشَعَتْ وَأَظَلَّتِ*
تَمَنَّتْ سُلَيْمَى أَنْ نَمُوتَ بِحُبِّهَا ... وَأَهْوَنُ شَيْءٍ عِنْدَنَا مَا تَمَنَّتِ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٥

(٢) السابق، ص٤٦.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٨٢،٨٣.

* ورد في رواية أخرى: " فلما رأوها أقشعت وتجلَّت "، وهي رواية نهاية الأرب، ولعلها أنسب دلاليا من " وأظلت ". انظر ديوان كثير عزة. جمعه وشرحه: إحسان عباس. دار الثقافة – بيروت ١٩٧١. ص١٠٧.

وقد يأتي الماء في السياق العذري مرتبطًا بمعنى الرقة، وذلك في وصف رقة جلد المحبوبة.

يقول جميل:[1] (من الطويل)

يكاد فضيض الماء يخدش جلدها إذا اغتسلت بالماء، من رقة الجلدِ

وفي رواية عن قيس لبنى:[2]

يكاد حباب الماء يخدش جلدها إذا اغتسلت بالماء، من رقة الجلدِ

ومن أبرزَ السياقات الدلالية – من وجهة نظر الباحث – لحقل الماء، سياق الماء والطلل؛ فللماء مع الطلل علاقة وثيقة منذ عهد الشعر الجاهلي، وقد استمرت هذه العلاقة في الشعر العذري؛ حيث تتلاقى كثيرا مفردات حقل الماء مع الطلل وألفاظه المتعددة كالرسم والدمن والمغاني وأسماء المواضع المقفرة...الخ

هذه النماذج:

يقول جميل:[3] (من الطويل)

ثنى الشوقَ فالعين اللجوج سجومُ ديارٌ بعبلاء الربا فرسومُ
عفاها البلى بعد الأنيس وضافها مع الليل وكّافُ الرّواق هزيمُ

ويقول كثير:[4] (من الطويل)

لعزة هاج الشوقَ فالدمعُ سافحُ مغانٍ ورسمٌ قد تقادم ماصحُ
بذي المَرْخِ والمسروحِ غيّرَ رسمَها ضروبُ الندى قد أعتقتْها البوارحُ

ويقول أيضا:[5] (من الطويل)

لعزة من أيام ذي الغصن هاجني بضاحي قرار الروضتين رسومُ
فروضة ألجام تهيج ليَ البكا وروضات شَوْطَي عهدُهن قديمُ
... ...

---

(١) ديوان جميل، ص٧٦.

(٢) قيس ولبنى شعر ودراسة، ص٨٣.

(٣) ديوان جميل، ص ١٩٢.

(٤) ديوان كثير عزة، ص ٩٥.

(٥) السابق، ص ٣١٦و٣١٨و٣١٩.

وإني لذو وجد لئن عاد وصلها وإني على ربي إذن لكريمُ
إذا برقت نحو البُوَيْب سحابةٌ لعينيك منها لا تجف سجومُ
ولست براءٍ نحو مصر سحابةً وإن بَعُدَتْ إلا قعدتُ أشيمُ

ففي هذه النماذج نلاحظ تعانق خط الماء مع خط الطلل؛ فتمثل حقل الماء في بكاء العين السجوم بعد أن هاجت الديار الدارسة الشوق إليها، كما تمثل في المطر المنهمر بعد بلى الديار.

" وإذا كان الماء هو أصل الحياة، وهو العنصر الذي تتولد منه معظم عناصرها، إن لم تكن جميعها، فإن الشاعر وهو يبعث الحياة في أطلاله كان حريصا أشد الحرص على أن يوفر هذا العنصر بكثرة باعثة على الدهشة والتأمل."[1]

فالشاعر يتخذ من المطر المنهمر مطية أسلوبية للتعبير عن انبعاث الحياة في أطلاله رغبة منه في البقاء ومجابهة خطر الجفاء، أو لنقل إنه أحد أهم الوسائل لانتصار إرادة الحياة على إرادة الفناء.* وهو في ذلك يقتفي أثر سلفه الشاعر الجاهلي؛ حيث " كان حرص الشاعر على الماء مكثفا إلى الحد الذي حول هذا الشاعر إلى ساحر موكل بصنع المطر... إنه حريص منذ أول الوقوف على الأطلال بتوفير عنصر المياه، وبداية من مدامعه، ونهاية بالأمطار."[2]

" فإذا أحس أن ماء دموعه – على كثرته – لا يكفي، أهاب بالطبيعة من حوله أن تشاركه في ري الديار التي هجرها أهلها؛ لكي يجد ما يغري به الحياة على أن تعيد دورتها في هذه الديار."[3]

---

(١) رمز الماء في الأدب الجاهلي، للدكتورة ثناء أنس الوجود. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٣٥.

* انظر حديث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن " الانتصار" في معلقة امرئ القيس. الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية. مكتبة الشباب ١٩٩٥. ص ٢٤٨ وما بعدها.

(٢) رمز الماء في الأدب الجاهلي، مرجع سابق، ص١٣٥.

(٣) السابق، ص ١٤٢.

وهكذا يهرع البناء اللغوي متمثلا في تعانق الماء والأطلال نحو أحلام الحياة الضائعة – المتمثلة في وصاله بمحبوبته الراحلة – ليجسد طراوتها وإعادتها من جديد.

حقل الأرض :

يقوم محور الطبيعة في الشعر العذري على الامتزاج بعناصر التجربة العاطفيّة، ويرى الدكتور عبد القادر القط أن " الشاعر لا يكاد يلم بما يتصل بالطبيعة بسبب ... حتى يربطها ربطا سريعا بالتجربة العاطفية دون أية محاولة " للتفنن " في استقصاء الصورة الفنية للطبيعة."[1]

لكن الملاحظ في ربط الشاعر العذري الطبيعة بالتجربة العاطفية أنه لم يجعلها جزءًا هامشيا يمثل خلفية أو إطارًا خارجيا للتجربة، بل أضحت الطبيعة عنصرا من هذه العناصر؛ لتصير معادلا موضوعيا يجسد حب المحبوبة، أو لنقل تصير مفردات الطبيعة رمزًا للحبيب ذاته. يقول الدكتور صلاح الدين الهادي: " والملاحظ أن شعراء الغزل العذري، لا يكادون يلتفتون إلى الطبيعة، باعتبارها خلفية للتجربة العاطفية، أو كإطار للصورة الشعرية، هم حقا يشركون عناصر الطبيعة في بعض صور تجاربهم، كجبل التوباد في شعر المجنون، والظباء عنده أيضا، والليل، أو الشمس، أو القمر، أو الأماكن، عنده وعند غيره "[2]

ونرى ذلك جليا في معجم الأرض، ويندرج في فلك هذا الحقل هذه الطائفة من المفردات:

(وادي – تراب – هضبات – الكثيب – الريحان – العنبر – الورد – الحصى – ينبت – البان – الفنن – الغصن – الزهر – الأيفاع – أطلال – الأثل – ثبير – طلح – حَزنًا – بساطا – مرابع – الفجاج – الصفا – الصلد – الشقوق – قفر – بلاقع – عروض – لصعود – غيطان – القاويات – متن – الصُّوى – خرق – مرهوب – نشوز – ربع – الربا – رسوم – الآراك – تنائف – البرى – ثني – أعلام – مهامه – صحراء – موماة – نفائف – الخيف – مجاهل – الرواسيا – الفيافي –

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، ص١٣٠.

(٢) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، للدكتور صلاح الدين الهادي، الخانجي، القاهرة، ص ٤٦٦، و٤٦٧.

البيد – يابس – الثغر – حَزْن – عُنْصُل – نقعاء – قرار – نبت – هشيم).

فهذا المجنون يقول :[1] (من الطويل)

وإنَّ الكثيب الفرد من جانبِ الحِمَى إليَّ وإنْ لم آته لحبيبُ
ولا خيرَ في الدنيا إذا أنت لم تزر حبيبًا ولم يطرب إليك حبيبُ

فالشاعر يجعل الكثيب حبيبا، وما كان حبيبا إلا لأنه رمز لليلى، أو موضع تتجلى فيه صورتها. والدليل على ذلك أنه صرَّح في البيت الأول هنا أن الكثيب حبيب، ثم أضفى عليه سمة إنسانية في البيت الثاني، وهي الطرب: " ولم يطرب إليك حبيب "، فأنى للكثيب أن يطرب إن لم يكن رمزا لليلى؟

وتكاد تتحول العلاقة بين الطبيعة والمحبوبة إلى نوع من التكامل، فحين يحنُّ الشاعر إلى محبوبته يحن إلى الأرض.

يقول المجنون[2]: (من الطويل)

فَما وَجدُ أعرابيَّةٍ قَذَفَت بِها صُروفُ النَوى مِن حَيثُ لَم تَكُ ظَنَّتِ
إِذا ذَكَرَت نَجداً وَطيبَ تُرابِهِ وَخَيمَةَ نَجدٍ أَعوَلَت وَأَرَنَّتِ
بِأَكثَرَ مِنّي حُرقَةً وَصَبابَةً إِلى هَضَباتٍ بِاللَوى قَد أَظَلَّتِ

ويتأكد هذا التكامل والامتزاج في هذه القصيدة أيضا حين يأتي المجنون بخبرٍ آخر لـ "ما" في أول القصيدة، بعد ثلاثة أبيات من الخبر الأول " " بأكثر مني حرقة .. "، يصرح فيه بليلى، فيقول : (من الطويل)

بِأَوجَدَ مِن وَجدٍ بِلَيلى وَجَدتُهُ غَداةَ إرتَحَلنا غَدوَةً وَإِطمَأَنَّتِ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٢) السابق، ص ٦٩.

فالوجد بليلى تماثله الصبابة إلى هضبات اللوى، وفي المؤنسة نلفي قوله[1]:(من الطويل)

قَمَا أُشْرِفُ الأَيْفَاعِ إلاَّ صَبَابَةً   وَلاَ أُنْشِدُ الأَشْعَارَ إلا تَدَاوِيَا

ويتجلى محور الأرض أيضا في سياق الوصل والهجر، كقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

وَلَمّا بَدا مِنها الفُراقُ كَما بَدا   بِظَهرِ الصَّفا الصَّلدِ الشُّقوقِ الشَّوائِعُ

ونجد التواشج الشديد بين محور الأرض والوصل بالمحبوبة متجليا في بيت جميل الآتي[3]:(من الطويل)

وَإِنَّ عَروضَ الوَصلِ بَيني وَبَينَها   وَإِنْ سَهَّلَتهُ بِالمُنى لَصَعودُ

ويقول أيضا[4] : (من الطويل)

وصاح ببين الدار منا ومنهمُ   غداة ارتحلنا للتفرق هاتفُ
فكم قد قطعنا دونكم من مجاهل   وموماة أرض دونهنَّ نفائفُ

وقد يدخل حقل الأرض في ربط حسي بتكوين المرأة، فتستحيل عناصر الطبيعة إلى خاصية تكوينية في المرأة.

يقول المجنون[5]: (من الطويل)

وَيَهتَزُّ مِن تَحتِ الثِيابِ قَوامُها   كَما اِهتَزَّ غُصنُ البانِ وَالفَنَنُ النَّضرُ

ويقول أيضا[6]: (من الطويل)

إِذا حَرَّكَ المِدرِيُّ ضَفائِرَها العُلا   مَجَجنَ نَدى الرَّيحانِ وَالعَنبَرَ الوَردا

---

(١) السابق، ص ٢٢٧.

(٢) قيس ولبنى، ص ١٠٣.

(٣) ديوان جميل، ص٦٣.

(٤) السابق، ص١٢٩.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٦) السابق، ص٩٤.

ويقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

لَها كَفَلٌ يَرتَجُّ مِنها إِذا مَشَت ... وَمَتنٌ كَغُصنِ البانِ مُضطَمِّرُ الخَصرِ

ويأتي حقل الأرض في سياق الحديث عن الناقة، وما تجتازه من أهوال، كقول كثير[2]: (من الطويل)

فَحتّامَ جوبُ البيدِ بِالعيسِ تَرتَمي ... تَنائِفَ ما بَينَ البُحَيرِ فَصَرخَدِ

وقول جميل[3]: (من الطويل)

وَهَل أَزجُرَنْ حَرفًا عَلاةً شِمِلَّةً ... بِخَرقٍ تُباريها سَواهِمُ قودُ

عَلى ظَهرِ مَرهوبٍ كَأَنَّ نَشوزَهُ ... إِذا جازَ هُلاكُ الطَّريقِ وفودُ

حقل الهواء:

ويدور في فلك هذا الحقل المفردات الآتية:

(الفضاء – الريح – الجَنوب – الصَّبا – بريَّاها – حراجف – رعود – منخرق – هوجاء – المهب – نسمة – نسيم).

أما عن السياقات الدلالية التي يتجلى فيها محور الهواء من حقل الطبيعة، فهي تتمثل في استحالة عنصر الرياح إلى تكوين حسّي في المرأة، وذلك حين يرتبط ذكر الرياح برائحة المحبوبة كقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

كَأَنَّ هُبوبَ الرِّيحِ مِن نَحوِ أَرضِكُم ... يُثيرُ فُتاتَ المِسكِ وَالعَنبَرَ النَّدا

وقد يأتي محور الهواء عنصرا من عناصر التجربة العاطفية، فيكون أحد مثيرات الهوى والشجن على نحو قول المجنون[5]: (من الطويل)

تَمُرُّ الصَّبا صَفحًا بِساكِنِ ذي الغَضى ... وَيَصدَعُ قَلبي أَن يَهُبَّ هُبوبُها

إِذا هَبَّتِ الرِّيحُ الشَّمالُ فَإِنَّما ... جَوايَ بِما تَهدي إِلَيَّ جُنوبُها

---

(١) قيس ولبنى، ص٩٢.

(٢) ديوان كثير، ص١٣٢.

(٣) ديوان جميل، ص٦٦.

(٤) قيس ولبنى، ص٨٣.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٥٧.

كما يستخدمه الشاعر رسولا يهدي السلام والتحية لمحبوبته، وذلك كقوله[1]:(من الطويل)

فَقُلتُ نَسيمَ الريحِ أدِّ تَحِيَّتي إِلَيها وَما قَد حَلَّ بي وَدَهانِيا

بل تمتزج الريح بالتجربة العاطفية امتزاجا حين تمر على أرض المحبوبة، على نحو ما قال المجنون[2]: (من الطويل)

وَلا هَبَّتِ الريحُ الجُنوبُ لأَرضِها مِنَ اللَّيلِ إلا بِتُّ لِلريحِ حانِيا

وامتدادا لسياق الطلل الجاهلي؛ إذ " تزداد حدة الصراع بين الفناء والبقاء من خلال حركة الريح...، فأحيانا تعيد الريح إلى الطلل بعض بقاياه بارزة للعيان، وأحيانا تطمسه وتستره عن النظر"[3]؛ نجد عند العذريين هذا الارتباط بين الرياح والطلل، يقول جميل[4]: (من الخفيف)

رَسمِ دارٍ وَقَفتُ في طَلَلِهِ كِدتُ أَقضي الغَداةَ مِن جَلَلِهْ
موحِشًا ما تَرى بِهِ أَحَدًا تَنْـ ـتَسِجُ الريحُ تُربَ مُعتَدِلِهْ

ويقول كثير[5]: (من الكامل)

حَيِّ المَنازِلَ قَد عَفَت أَطلالُها وَعَفا الرُسومَ بِمورِهِنَّ شَمالُها

ويقول أيضا[6]: (من الطويل)

لِعَزَّةَ أَطلالٌ أَبَت أَن تَكَلَّما تَهيجُ مَغانيها الطَّروبَ المُتَيَّما
كَأَنَّ الرِّياحَ الذَّارِياتِ عَشِيَّةً بِأَطلالِها يَنسِجنَ رَيطًا مُسَهَّما

ونلاحظ هنا أن تعامل الشاعر مع الطلل جاء بصيغة الماضي، في حين عامل الريح بصيغة المضارع؛ ليعبر عن تجدد حركة الرياح واستمراريتها.

---

(١) السابق، ص٢٣٤.

(٢) السابق، ص٢٢٧.

(٣) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، مرجع سابق، ص١٤.

(٤) ديوان جميل، ص١٨٧.

(٥) ديوان كثير عزة، ص٢٦٥.

(٦) السابق، ص٣٠٦.

ومن الشواهد أيضا عند كثير[1]: (من الكامل)

أَمِنِ آلِ قَيْلَةَ بِالدَّخولِ رُسومُ وَبِحَومَلٍ طَلَلٌ يَلوحُ قَديمُ
لَعِبَ الرِّياحُ بِرَسْمِـهِ فَأَجَدَّهُ جونٌ عَواكِفُ في الرَّمادِ جُثُومُ

وقد يأتي محور الهواء عنصرا من عناصر صورة ممتدة تتحدث عن السحاب والمطر والرياح، يعيد الحياة للأرض، بيد أنها لا تنفصل أيضا عن التجربة العاطفية، لأنها المحفز الأول لهذه الصورة، وذلك على نحو ما جاء في قول كثير[2]: (من الطويل)

وإني لمستسق لها الله كلما لوى الدين مُعْتَلٌ وشح غـريـمُ
سحائب لا من صيِّب ذي صواعق ولا محرقات ما لـهـنَّ حـمـيمُ
ولا مخلفات حين هجن بنسمة إليهنَّ هـوجاء المهبِّ عـقيمُ
إذا ما هبطن القاع قد مات نبته بكين به حتى يعيشَ هشيمُ

حقل النار:

لا تخرج النار في الشعر العذري عن مدلولين؛ أحدهما: حقيقي، والآخر: مجازي، يرمي به الشعراء إلى شدة الشوق وحرقته ولوعته.

والكلمة الأم لهذا الحقل هي " نار "، ومن الألفاظ التي تدندن حولها: " نار – حريق – حرارة – حرّ – محرقات – وهج – مستضرم – ذكت – الصَّيْهَد (أشد حرارة الهاجرة) – المتوقد ".

ومن الشواهد على الاستخدام الحقيقي لمدلول النار، قول المجنون[3]: (من الطويل)

بِثَمدَينِ لاحَتْ نارُ لَيلى وَصُحْبَتي بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النواجِيا
فَقالَ بَصيرُ القَومِ أَلمَحتُ كَوكَبًا بَدا في سَوَادِ اللَّيلِ فَـردًا يَـمـانيا
فَقُلتُ لَهُ: بَل نارُ لَيلى تَوَقَّدَت بِعَليا تَسـامى ضَوْءُهَا فَـبَـدَا لِيـا

وقول جميل[4]: (من الكامل)

لاحَت لِعَينِكَ مِن بُثَينَةَ نارُ فَدُموعُ عَينِكَ دِرَّةٌ وَغِرَارُ

---

(١) السابق، ص٣٢٢.

(٢) السابق، ص٣٢٠و ٣٢١.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٦.

(٤) ديوان جميل، ص٨٣.

وقوله أيضا[1]: (من الطويل)

أَكَذَّبْتُ طَرْفِي أَمْ رَأَيْتُ بِذِيْ الْغَضَا ... لِبَثْنَةَ نَارًا، فَاحْبِسُوا أَيُّهَا الرَّكْبُ

إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِيْ الْقَتَامِ كَأَنَّهَا ... مِنَ الْبُعْدِ وَالأَهْوَالِ جِيْبَ بِهَا نَقْبُ

والملاحظ أن النارِ لا تنفصل عن العاطفة عند الشاعر العذري، فالنار نار المحبوبة التي يُذكره ضوءها بوجودها، وقربها، وموضع إقامتها، ولا يكون محور النار خالصا لمعنى الحرارة والحرقة إلا نادرا، كقول كثير في أثناء حديثه عن الحمار الوحشي الذي يعابث الأتن، ويردها عن الماء رغم حر النهار[2]: (المتقارب)

لَوَى ظِمْئَهَا تَحْتَ حَرِّ النُّجومِ ... يَحبِسُها كَسَلاً أَوْ عَبَاثَا

أما المعنى المجازي للنار فهي في عالم العذريين الشعري نار الشوق الناتجة من الوصل المفقود؛ نتيجة هجر الحبيب، فلا مناص من أن تصلى الشاعر العاشق نار هذا البعد والفراق. يقول المجنون[3]: (من الطويل)

ذَكَت نارُ شَوقي في فُؤادي فَأَصبَحَت ... لَها وَهَجٌ مُستَضرَمٌ في فُؤادِيا

ويقول أيضا[4]: (من الطويل)

أَلاَ فَارْحَمِي صَبًّا كَئِيبًا مُعَذَّبًا ... حَرِيْقُ الْحَشَا مُضْنَى الْفُؤَادِ حَزِيْنُ

وقوله[5]: (من الطويل)

وَتَنهَشُنِي مِنْ حُبِّ لَيلى نَواهِشٌ ... لَهُنَّ حَرِيقٌ فِي الْفُؤَادِ عَظِيمُ

وكذلك[6]: (من الطويل)

وَيَا شِبْهَهَا أَذكَرتَ مَنْ لَيسَ ناسِيًا ... وَأَشْعَلْتَ نِيرَانًا لَهُنَّ حَرِيقُ

---

(1) السابق، ص٢٧.

(2) ديوان كثير عزة، ص٨٩.

(3) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

(4) السابق، ص٢٠٧.

(5) السابق، ص١٩١.

(6) السابق، ص١٦٢.

ويقول قيس لبنى في وصف الهوى[1]: (من الطويل)

كَأَنَّ الهَوَى بَيْنَ الحَيازِيمِ وَالْحشَا ... وَبَينَ التَّرَاقِي واللَّهَاةِ حَرِيقُ

ويقول أيضًا[2]: (من الطويل)

إِلَى اللهِ أَشْكُو مَا أُلاقِي مِنَ الْهَوَى ... وَمِنْ حُرَقٍ تَعْتَادُنِي وَزَفِيرِ
وَمِن حُرَقٍ لِلْحُبِّ فِي بَاطِنِ الْحَشَا ... وَلَيلٍ طَوِيلِ الْحُزنِ غَيرِ قَصِيرِ

ويقول كثير[3]: (من الطويل)

وَبَينَ التَراقي وَاللَهاةِ حَرارَةٌ ... مَكانَ الشَجا ما إِن تَبوحُ فَتَبْرُدُ

وهو شبيه بقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

وَبَينَ الْحَشَا وَالنَّحْرِ مِنِّي حَرَارَةٌ ... وَلَوعَةُ وَجْدٍ تَترُكُ القَلْبَ سَاهِيا

ويلتقي حقل الماء مع حقل النار كقول قيس بن ذريح[5]: (من الطويل)

وَما حائِماتٌ حُمنَ يَومًا وَلَيلَةً ... عَلى الماءِ يَخشَينَ العِصِيَّ حَوانِ
عَوافِيَ لا يَصدُرنَ عَنهُ لِوِجهَةٍ ... وَلا هُنَّ مِن بَردِ الحِياضِ دَوانِ
يَرَينَ حَبابَ الماءِ وَالمَوتُ دونَهُ ... فَهُنَّ لِأَصْوَاتِ السُقاةِ رَوانِ
بِأَجهَدَ مِنّي حَرَّ شَوقٍ وَلَوعَةٍ ... عَلَيكِ وَلَكِنَّ العَدُوَّ عَداني

وقول المجنون[6]: (من البسيط)

لَو سيلَ أَهلُ الهَوى مِن بَعدِ مَوتِهِمُ ... هَل فُرِّجَت عَنكُمُ مُذ مِتُّمُ الكُرَبُ
لَقالَ صادِقُهُم أَن قَد بَلى جَسَدي ... لَكِنَّ نارَ الهَوى في القَلبِ تَلتَهِبُ
جَفَّت مَدامِعُ عَينِ الجِسمِ حينَ بَكى ... وَإِنَّ بِالدَمعِ عَينَ الرُوحِ تَنسَكِبُ

---

(١) قيس ولبنى، ص١٣٠.
(٢) السابق، ص٩٧.
(٣) ديوان كثير عزة، ص٣٤.
(٤) قيس ولبنى، ص١٦٠.
(٥) السابق، ص١٥٢و١٥٣.
(٦) ديوان مجنون ليلى، ص٤١.

٢- حقل الألم والحزن والأنين:

التجربة العذرية تجربة ألم وحزن ويأس؛ حيث اللافت للنظر أن الشعراء العذريين " قد انصرفوا انصرافا يكاد يكون تاما عما كان المجتمع العربي يضطرب به من الأحداث، وعما درج الشعراء أن يلتفتوا إليه من تجارب في الوصف أو الرحلة أو الهجاء أو الرثاء أو المدح، وداروا جميعا في فلك تجربة واحدة هي تجربة الحب المقرون باللوعة والفشل والحرمان."[1]

وكثيرا " ما يتخذون من الحرمان في الحب وسيلة إلى التعبير عن اليأس والغربة يمكن أن يوصف بالشمول في كثير من الأحيان، أو أن يحتمل - على الأقل - تأويلا أخر غير التأويل العاطفي."[2]

ويدور في فلك هذا الحقل الدوال الآتية:

" أعولت - أرنت - يأس - إعوال - أنّة - هيجت - شجنا - شجوها - لوعة - أجمجم - ندوبا - وتجرم - تمنعوا - أشقيت - كمدًا - شفيق - تضيق - رهين - الشعاعُ - كلوم - ندامة - جازع - الأسى - صوادع - شدة - غمٌّ - فييأس - والهمّ - برَّحا - معولين - جَزَع - محزونا - جزعت - مجزعا - أكبال - وقيود - قطعني - تشكي - أليم - حزازة - يقرف - قرحا - قارف - غصة - أثقلتها - عزاؤها - يحزن - عناؤها - الويل - موجعات - مصيبة - هواني - استزلّت - كلّت - طلّحت - يجرح - يقرِّح - بضرب - الطعن - تنكلوا- كليم - فواحزنا - وجوم - تلمّ - ملمّات "

ومن الشواهد على هذا الحقل قول المجنون[3]: (من الطويل)

وَإن حالَ يَأسٌ دونَ لَيلى فَرُبَّما   أَتى اليَأسُ دونَ الشَيءِ وَهوَ حَبيبُ

ويقول عن تغني الحمامة[4]: (من الطويل)

ألا قاتَلَ اللهُ الحَمامَةَ غَدوَةً   عَلى الغُصنِ ماذا هَيَّجَت حينَ غَنَّتِ

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، مرجع سابق، ص٦٨و٦٩.

(٢) السابق، ص١١٦.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٤) السابق، ص٦٩و٧٠و٧١.

...

خفَت شَجَنًا مِن شَجوِها ثُمَّ أعلَنَت   كَإعوالِ ثَكلى أُثكِلَت ثُمَّ حَنَّتِ

...

فما أمُّ سقبٍ هالكٍ في مَضَلَّةٍ   إذا ذَكَرَتهُ آخِرَ اللَيلِ حَنَّتِ
بِأَبرَحَ مِنّي لَوعَةً غَيرَ أنَّني   أُجَمجِمُ أحشائي عَلى ما أكَنَّتِ

وقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

جَزِعتُ عَلَيها لَو أرى لِيَ مَجزَعًا   وَأفنَيتُ دَمعَ العَينِ لَو كانَ فانِيا

وقول جميل[2]: (من الطويل)

طربتُ وهاجَ الشَّوقُ منّي وربّما   طربتُ فأبكاني الحمامُ الهواتفُ
وأصبحتُ قد ضمَّنتُ قلبي حزازةً   وفي الصَّدرِ بَلبالٌ تليدٌ وطارفُ

...

فكم غُصَّةٍ في عبرةٍ قد وجدتها   وهيَّجها منّي العيونُ الذَّوارفُ
إذا ذكرتكِ النَّفسُ ظلتُ كأنَّني   يقرفُ قرحًا في فؤادي قارفُ

وقول كثير[3]: (من الطويل)

ولَم يَلقَ إنسانٌ مِنَ الحُبِّ مَيعَةً   تَعُمُّ ولا عَمياءَ إلا تَجَلَّتِ

وقوله أيضا[4]: (من الطويل)

فَواحَزَنا لَمّا تَفَرَّقَ واسِطٌ   وَأهلُ الَّتي أهذي بِها وَأحومُ

ويندرج تحت هذا الحقل أيضا ما جاء من دوال تدور مدلولاتها عن الهجر والصرم، وجاءت هذه الدوال على النحو التالي:

" النوى – هجرنا – تغيب – تخلت – نأت – إعراض – تقطع – الشتيتين – افتقار – تباعدت – ظعن – الجفاء – البين – هجرتي – صرمي – للهجران – تركته – قلاني – فرّق – شطت – المشتّ –

---

(١) قيس ولبنى، ص١٦١.

(٢) ديوان جميل، ص١٢٧و١٢٨.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٧٧.

(٤) السابق، ص٣١٧.

تراخى – أبائنة – صُرْم – اجتنبت – غاديا – بون – تماحل – فأصرمها – مجانب – فارقتها – ودّعت – النأي – انصداع – للتفرق – فولَّيت – صفوح – غودر – فبلّت – النائي – تغتدي – مبعد – أصراما – تفقد – سبا – نبا – تفرّق – أنأى – أنزح – صرفه ".

وأول السياقات الدلالية في هذا المحور هو ارتحال المحبوبة وهجرها، كقول المجنون[1]: (من الطويل)

صَددتِ وَأشمَتِّ العُداةَ بِهَجرِنا   أثابَكِ فيما تَصنَعينَ مُثيبُ

ويقول أيضا[2]: (من الطويل)

ألا قاتَلَ اللهُ اللِّوى من مَحَلَّةٍ   وَقاتَلَ ذُوْبانًا بِها كَيفَ وَلَّتِ

غَبَرْنا زَمانًا بِاللِّوى ثُمَّ أصبَحَت   بِراقُ اللِّوى من أهلِها قَد تَخَلَّتِ

...

فَيا حَبَّذا إعراضُ لَيلى وَقَولُها   هَمَمتَ بِهَجرٍ وَهيَ بِالهَجرِ هَمَّتِ

ويقول كثير عزة[3]: (من الطويل)

وَغودِرَ في الحَيِّ المُقيمينَ رَحلُها   وَكانَ لَها باغٍ سِوايَ فَبَلَّتِ

وفي هذا السياق نلتقي ببيت حِكَميّ مشهور ينسب للمجنون ولقيس لبنى أيضا[4]: (من الطويل)

وَقَدْ يَجمَعِ اللهُ الشَّتيتَينِ بَعدَما   يَظُنّانِ كُلَّ الظَنِّ ألا تَلاقِيا

ويأتي محور الهجر في سياق العشق؛ حين يقارن الشاعر العاشق بين هجر الأحبة وانتفاء هجر حبه له، كقول المجنون[5]: (من الطويل)

لَئِنْ ظَعَنَ الأحبابُ يا أُمَّ مالِكٍ   فَما ظَعَنَ الحُبُّ الَّذي في فُؤاديا

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٧٠و ٧١.

(٣) ديوان كثير، ص٧٨.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٧. وقيس ولبنى، ص١٦٢.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

ويدخل في سياق الهجر ما جاء دالا على الترحال والأسفار، كقول كثير[1]: (من الطويل)

أقيدي دَمًا يا أُمَّ عمروٍ هرَقتِهِ   فيكفيك فِعلُ القاتِلِ المُتَعَمِّدِ
ولن يتَعَدّى ما بَلَغتُم بِراكِبٍ   زِوَرَّةَ أسفارٍ تَروحُ وتَغتَدي

وقد يكون الهجر دالا على الموت والفراق والهجر الأبدي، كقول كثير[2]: (من الطويل)

فَهذا فِراقُ الحَقِّ لا أن تُزيرَني   بِلادكِ فَتلاءُ الذِّراعيــنِ صَيدَحُ
وَقَد كُنتُ أبكي مِن فِراقِكِ حَيَّةً   وَأنتِ لَعمري اليومَ أنأى وَأنزَحُ

وقد يكون الهجر، من جرّاء مخافة الواشي والرقيب، ويقول ابن حزم على هذا النوع من الهجر إنه: " هجر يوجبه تحفظ من رقيب حاضر، وإنه لأحلى من كل وصل... فحينئذ ترى الحبيب منحرفا عن محبه مقبلا على غيره، معرضا بمعرض لئلا تلحق ظنته أو تسبق استرابته "[3]

ومن الشواهد على هذا قول جميل[4]: (من الطويل)

إذا جِئتُها يَومًا مِنَ الدَّهرِ زائِرًا   تَعَرَّضَ مَنقُوصُ اليَدَينِ صَدودُ
يَصُدّ وَيُغضِي عَنْ هَوايَ وَيَجتَني   ذُنوبًا عَلَيها إنَّهُ لَعَنودُ
فَأصرِمُها عَمْدًا كَأنّي مُجانِبٌ   وَيَغفُلُ عَنّا تارَةً فَنَعودُ

وقد حفلت عينية قيس بن ذريح بهذا الحقل الدلالي، ونجتزئ منها هذه الأبيات[5]:(من الطويل)

وَلَمّا بَدا مِنها الفِراقُ كَما بَدا   بِظَهرِ الصَفا الصَلدِ الشُقوقِ الشَوائِعُ
تَمَنَّيتَ أن تَلقى لُبَيناكَ وَالمُنى   تُعاصيكَ أحيانا وَحينا تُطاوِعُ

...

---

(١) ديوان كثير، ص١٣١.

(٢) السابق، ص١٠٥.

(٣) طوق الحمامة، لابن حزم، تحقيق: أبو المنذر سعد كريم الفقي. دار ابن خلدون ١٩٩٦، ص٨٢.

(٤) ديوان جميل، ص٦٦.

(٥) قيس ولبنى، من ١٠٣ إلى ١٠٩.

وَطارَ غُرابُ البَينِ وَاِنشَقَّتِ العَصا   بِبَينٍ كَما شَقَّ الأَديمَ الصَوانِعُ
أَلا يا غُرابَ البَينِ قَد طِرتَ بِالَّذي   أُحاذِرُ مِن لُبنى فَهَل أَنتَ واقِعُ

...

فَيا قَلبُ خَبِّرني إِذا شَطَّتِ النَوى   بِلُبنى وَصَدَّت عَنكَ ما أَنتَ صانِعُ
أَتَصبِرُ لِلبَينِ المُشِتِّ مَعَ الجَوى   أَمَ اِنتَ اِمرُؤٌ ناسي الحَياءِ فَجازِعُ
فَما أَنا إِن بانَت لُبَينى بِهاجِعٍ   إِذا ما اِستَقَلَّت بِالنِيامِ المَضاجِعُ

...

فَقَد كُنتُ أَبكي وَالنَوى مُطمَئِنَّةٌ   بِنا وَبِكُم مِن عِلمِ ما البَينُ صانِعُ
وَأَهجُرُكُم هَجرَ البَغيضِ وَحُبُّكُم   عَلى كَبِدي مِنهُ كُلومٌ صَوادِعُ

...

وَأَعجَلُ لِلإِشفاقِ حَتّى يَشُفَّني   مَخافَةَ شَحطِ الدارِ وَالشَملُ جامِعُ

...

أَلا تِلكَ لُبنى قَد تَراخى مَزارُها   وَلِلبَينِ غَمٌّ ما يَزالُ يُنازِعُ

٣- حقل الحركة:

ويتناول هذا الحقل الدوال التي تحمل دلالة على الحركة، وهي متنوعة بين الأسماء والأفعال، وهي كما يأتي:

" الركبان – رحن – يسحبن – سعى – نفضة – انتفض – ترد – الخطا – ويهتز – جرى – زخر – لاحت – تسامى – تزجي – بدا – ماشى – ركاب – جئتكم – يممت – سرت – هبّت – الركب – عرجوا – اتبعانيا – لحاقا – يميل – مررن – أرد – أزود – رمتني – صيود – تنجلي – نعيد – تطا – وأعجل – ليرجعني – الرواجع – قع – حملته – هزتني – نشأت – تابع – تداعت – تعتادني – حمّلت – تولّى – مردود – أزجرن – تزيف – ميود – تعرّض – تدبر – يتغير – ضافها – نستأنف – تسوم – عجت – وقعة – فنقوم – تقلبت – السُّرى – تهصّ – العجال – ذافه – ذائف – نفضت – الرواجف – اندفعت – الهوينى – لينها – استواؤها – سلكنا – تخزّلت – المرنّح – يرجع – يدرج – قلّبت – قذاف – عاصف – جوب – يرتاد – تتحول – ترامى – مفوّزة (قاطعة المفازات) – مَعجَل – أجدُّوا – تريم (تنتقل) – جال – يتقلقل – هبطن – يذهب – ارتحلنا – ولت ".

ولقد تنوعت السياقات الدلالية تبعا لتنوع الدوال واختلاف مواضعها، ومن هذه السياقات:

١- **سياق الرحيل:** وذلك كقول المجنون[1]: (من الطويل)

ألا أيُّها الرَّكبُ اليَمانونَ عَرِّجوا عَلَينا فَقَد أَمسى هَوانا يَمانيا

٢- **سياق التذكر:** باعتباره حالة من حالات الوجد والعشق، كقول المجنون أيضا[2]: (من الطويل)

وَإِنّي لَتَعروني لِذِكراكِ نَفضَةٌ كَما انتَفَضَ العُصفورُ بَلَّلَهُ القَطرُ

٣- **سياق الزمان:** حيث مرور الأيام والليالي، كقول قيس بن ذريح[3]: (من الطويل)

وَلَم أَرَ أَيّامًا كَأَيّامِنا الَّتي مَرَرنَ عَلَينا وَالزَمانُ أَنيقُ

٤- **سياق الطبيعة:** حيث هبوب الرياح، كقول المجنون[4]: (من الطويل)

وَلا هَبَّتِ الريحُ الجَنوبُ لِأَرضِها مِنَ اللَيلِ إِلّا بِتُّ لِلرّيحِ حانِيا

٥- **سياق الغزل:** إذ يصف الشاعر حركة المرأة وصفا حسيا، كقول جميل[5]: (من الطويل)

تَزيفُ كَما زافَت إِلى سَلِفاتِها مُباهِيَةٌ طَيَّ الوِشاحِ مَيودُ

وكقوله أيضا[6]: (من الطويل)

إذا اندفعتْ تمشي الهوينى كأنّها قناةٌ تعلّتْ لينها واستواؤها

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

(٢) السابق، ص١٠٢.

(٣) قيس ولبنى، ص١٢٩.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٧.

(٥) ديوان جميل، ص٦٦.

(٦) السابق، ص٢٢.

٦- وقد تأتي دوال الحركة في معنى التتبع واقتفاء أثر المحبوبة، كقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

تَطا تَحتَ رِجلَيها بُساطًا وَبَعضُهُ أَطاهُ بِرِجلي لَيسَ يَطويهِ مانِعُ

...

وَأَعمِدُ لِلأَرضِ الَّتي مِن وَرائِكُم لِيَرجِعَني يَومًا عَلَيكِ الرَّواجِعُ

٧- **سياق العذل:** حيث يتعرض للشاعر المحب العاذل الصدود، وهذا ما نراه في قول جميل[2]:

إِذا جِئتُها يَومًا مِنَ الدَّهرِ زائِرًا تَعَرَّضَ مَنقوضُ اليَدَينِ صَدودُ

يَصُدُّ وَيُغضي عَن هَوايَ وَيَجتَني ذُنوبًا عَلَيها إِنَّهُ لَعَنودُ

٨- **سياق الحيوان:** حيث يصف الشاعر ناقته التي تجوب الصحراء، وتجتاز المفازات، كقول كثير[3]: (من الطويل)

تَرامى بِنا مِنها بِحَزنِ شَراوَةٍ مُفَوَّزَةً أَيدٍ إِلَيكِ وَأَرجُلُ

٤- حقل الأسماء والأنساب:

تعامل العذريون مع أسماء عديدة تكررت في شعرهم تنوعت بين أسماء نساء، وأسماء الأماكن والبلدان، وكذلك الأسماء المنسوبة إليها أيضا، وهي كما يلي*:

" نجد – اللوى – يماني– منجد – قرشية – عمرو – العامرية – أعرابية – بثمدين – بعليا – تيماء – باليمامة – حضرموت – دمشق –

---

(١) قيس ولبنى، ص١٠٥،١٠٦.

(٢) ديوان جميل، ص٦٦.

(٣) ديوان كثير، ص٢٤٨.

* **سرف:** موضع يبعد ما بين ستة إلى اثني عشر ميلا من مكة. **وسراوع:** موضع. **وأريك:** واد في بلاد بني مرة، أو جبل إلى جنب النقرة أو في ديار غنى. **وغيقة:** موضع بين مكة والمدينة. **والأخياف:** جمع خيف، وهو ما ارتفع عن مجرى السيل وانحدر عن غلظ الجبل. انظر قيس ولبنى ص١٠٢ الحاشية السفلية.

وغلّز ونعضة: " قال الهجري: " نعضة وغلّز اللذان يذكرهما جميل في شعره بين تجلى ومطران: واديان ". انظر ديوان جميل، ص٦٨ الحاشية السفلية.

الشام – عامر – نعمان – بمكة – لبنى – لبينى – معمر – سرف – سراوِع – أُريك – غيقة – الأخياف – أمصر – بثينة – فبرقاء ذي ضال – غلّز – نغضة – سعدى – أم الجهم – بعبلاء الربا – سلمى – تهام – النجدي – المتغور – قريش – علوي الآراك – جميل – أرحبية – قوّ – المأزمين – ببرقة – الجميم – برابغ – الدوداء – شراوة – التهاميّ – بمؤتة "

ومن شواهدها قول المجنون[1]: (من الطويل)

وَإنّي يَمانِيُّ الهَوى مُنجِدُ النَّوى ... سَبيلانِ ألقى مِن خِلافِهِما جَهدا

وقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

عفا سَرِفٌ مِن أهلِهِ فَسُراوِعُ ... فَجَنبا أَريكٍ فَالتِّلاعُ الدَوافِعُ
فَغَيقَةُ فَالأَخيافُ أَخيافُ ظَبيَةٍ ... بِها مِن لُبَينى مَخرَفٌ وَمَرابِعُ

وقول جميل بثينة[3]: (من الطويل)

وَمَنْ كانَ في حُبّي بُثَينَةَ يَمتَري ... فَبرقاءُ ذي ضالٍ عَلَيَّ شَهيدُ

وقول كثير عزة[4]: (من الطويل)

فَأَصبَحَ يرتادُ الجَميمَ بِرابِغٍ ... إلى بُرقَةِ الخَرجاءِ مِن صَحوَةِ الغَدِ

٥- حقل الطب والمرض:

تدور في فلك هذا الحقل الدوال التي تحمل الدلالة على الأمراض والأسقام، وكذلك الطب والشفاء. وهذه الدوال هي:

" تداوى – تداويا – شافيا – أعيا – الطبيب – المداويا – عللانيا – نضو – السحر – رقية – راقيا – بالدوا – متطبب – والتطبب – مرضت – بالمعالج – أشفى – سقمي – سقيما – أعالج – العائدات – تعود – سليم (ملدوغ) – الداء – أفيق – غشية – تجلتك – نكاس – روادع –

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٩٣.

(٢) قيس ولبنى، ص١٠٢.

(٣) ديوان جميل، ص٦٧.

(٤) ديوان كثير عزة، ص١٣٢.

يشفّني – شحوب – هُيَام (داء يأخذ البعير) – واهيا – يئود – ضرّني – مريضة – وهنا – معور – سليم – شفاء – سقمها – مصححا – صدعا – عادني – سقم – صحيحةٍ – فشلّت – الظّلع – تحاملت – العثار – مخامر – عمياء – أبللتُ – هيماء – أربَّ (ازداد من الربو) – الورْد (الحمّى) – أفْكَلُ (الارتعاش من الحمى) – سالم – معتلّ ".

أما السياقات الدلالية فهي تندرج في الآتي:

١-المحبوبة بين الداء والدواء:

ففي هذا الحقل يواجهنا الشاعر العذري بمحبوبة لها سمة جدلية؛ فهي أحيانا تكون شفاء، وفي تارة أخرى تكون مرضا، فهي كالطائر الذي يحمل في أحد جناحيه الداء، وفي الآخر الدواء.

يقول المجنون[1]: (من الطويل)

ألامُ عَلى لَيلى ولَو أنَّ هامَتي تُداوى بِلَيلى بَعدَ يُبسٍ لَبَلَّتِ

ويقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

بِلُبنى أُنادي عِندَ أوَّلِ غَشيَةٍ وَلَو كُنتِ بَينَ العائِداتِ أُفيقُ

هذا فيما يتعلق بكونها شفاء، أما فيما يتعلق بكونها مرضا وداء، فمن شواهده هذا البيت المنسوب لكل من المجنون وجميل[3]: (من الطويل)

هِيَ السِّحرُ إلاَّ أنَّ لِلسِّحرِ رُقيَةً وَإِنِّيَ لا أُلفي لَها الدَّهرَ راقِيا

٢-الحب واعتلال الجسد:

يشهد شعر العذريين على " كون الشاعر العذري مبتلى في صحته، مصابا في بدنه، مسقما في نفسه."

يقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

وَلِلحُبِّ آياتٌ تَبَيَّنُ بِالفَتى شُحوبٌ وَتَعرى مِن يَدَيهِ الأَشاجِعُ

ويقول جميل[5]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٧٠.

(٢) قيس ولبنى، ص١٢٩.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩، وديوان جميل، ص٢٢٤.

(٤) قيس ولبنى، ص١٠٨.

(٥) ديوان جميل، ص٢١.

لقد أورثتْ قلبي وكان مـصحَّحًا بثينةُ صدعاً يومَ طـارَ رداؤهـا

ويقول كثير[1]:

إذا ذَكَرتها النَّفسُ ظلَّت كأنَّها عليها منَ الوَرْدِ التَّهاميِّ أفكَـلُ

وليس بغريب – بعد كل ذلك – أن يمرض الشاعر العذري من جرّاء موت الحبيبة، يقول كثير[2]: (من الطويل)

أرَبَّ بعينـيَّ البُكا كُـلَّ لَيـلَـةٍ فقد كادَ مَجرى الدَّمعِ عينَيَّ يَقرَحُ

ويزداد هذا المرض حتى يصير داءً عضالا يعيي الأطباء والمداوين. يقول المجنون[3]: (من الطويل)

وَما بِيَ إشْراكٌ ولَكِنَّ حُـبَّـها وَعُظْمَ الجَوى أعيا الطَّبيبَ المُداوِيا

ويقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

مَرِضتُ فجاءوا بالمُعالِجِ وَالـرُّقَى وَقـالوا بَصيرٌ بالـدَّوَا مُتَطَـبِّبُ
أتاني فَـداوانـي وَطـالَ اختِلافُهُ إليَّ فَأعياهُ الرُّقَـى وَالتَّطَـبُّـبُ
ولَم يُغنِ عَـنِّي مـا يُعَـقِّدُ طائلاً وَلا ما يُمَنِّيني الطَّبيبُ المُـجَرِّبُ
وَلا نُشْراتٌ باتَ يَغسِـلُني بِـها إذا ما بَدا لي الكَوكَبُ المُتَصـوِّبُ

ويقول أيضا[5]: (من الطويل)

كَأنِّيَ مِن لُبنـى سَليـمٌ مُسَـهَّدٌ يَظَلُّ على أيدي الرِّجـالِ يَمـيدُ

والسليم هنا اللديغ، فعيل من السَّلم.

٣-حقل المرض وصلته بمحوري العشق والحيوان:

قد يتعانق محورا العشق والحيوان، فيثمر حالة مرضية متخيلة، فهذا كثيّر يتمنى أن ينزل بقلوصه ربعَ عزة، فيقيد راحلته بحبل ضعيف لتنفلت من عقالها، وتضل الطريق، ومن ثم يصير مريضا؛ لما للناقة من أهمية

---

(١) ديوان كثير، ص٢٤٧.

(٢) السابق، ص١٠٧.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٨.

(٤) قيس ولبنى، ص٥٨.

(٥) السابق، ص٨٠.

قصوى عند البدوي القديم، فيحق له البقاء في ديار عزة متعللا بهذا المرض، ألا وهو فقد الناقة.

يقول كثير[1]: (من الطويل)

فَلَيتَ قَلوصي عِندَ عَـزَّةَ قُيِّـدَت بِحَبلٍ ضَعيفٍ غُرَّ مِنـها فَضَـلَّتِ
وَغودِرَ فِي الحَيِّ المُقيمينَ رَحلُها وَكانَ لَها باغٍ سِـوايَ فَـبَـلَّـتِ
وَكُنت كَذي رِجلَينِ رِجلٍ صَحيحَةٍ وَرِجلٍ رَمى فيها الزَّمانُ فَشَـلَّتِ
وَكُنتُ كَذاتِ الظَّلـعِ لَمَّـا تَحامَلَت عَلى ظَلعِها بَعدَ العِثارِ إِسـتَقَـلَّتِ
أُريدُ الثَّوَاءَ عِـنـدَهـا وَأَظُنُّـها إِذا ما أَطَلنا عِندَها المُكـثَ مَلَّتِ

٦- **حقل الألفاظ الدينية:**

ونقصد بهذا الحقل طائفة الدوال التي تحمل في طياتها، وبين جنباتها الدلالات والرموز الدينية، أو تلك التي ترتبط في الأذهان بالشعائر المقدسة والمشاعر الدينية، وهي كثيرة؛ ذلك أن هذا الشعر جاء متأثرا بالنقلة الحضارية التي أحدثها الإسلام في الجزيرة العربية بَلْهَ العالم.

وجاءت هذه الدوال على النحو التالي:

" الله – حلفت – الحشر – حججنا – واعتمرنا – حرّمت – الأجر – توبة – اهتدى – المصلى – إشراك – صليت – رب – أشهد – المعروف – ذنبا – هاديا – استغفرا – أركان – أطوف – المشعرات – الرشاد – ميثاق – عهود – جاهد – جهاد – غزوة – الصلاة – كبَّرت – مُحْرِم – مهلّ – ويصوم – هداك – دعاؤها – نحرت – الحجيج – وأهلَّت – ناذرة – نذرا – أشعرت – أحلّت – رحمة – المؤمنين – الخلافة – بارك – الخلد – الصالحين – الدين "

وقد وردت هذه الدوال في عدة سياقات دلالية، وهي:

١- **سياق السمو بالمحبوبة:** إذ يضعها الشاعر جنبا إلى جنب مع هذه الألفاظ الروحية القدسية، مشعرا بأنها هي الأخرى ذات قداسة. وذلك كقول المجنون[2]: (من الطويل)

زِيارَةُ لَيلى أَن يَكونَ لَنـا الأَجرُ عَسى إِن حَجَجنا وَاعتَمَرنا وَحُرِّمَت

---

(١) ديوان كثير، ص٧٧، و٧٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

ويقول أيضا[1]: (من الطويل)

أراني إذا صلَّيتُ يمَّمتُ نَحوَها بِوَجهي وَإن كانَ المُصلّى وَرائيا
وَما بِيَ إشراكٌ وَلَكِنَّ حُبَّها وَعُظمَ الجَوى أعيا الطَبيبَ المُداويا

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

يَقولونَ جاهِد يا جَـميلُ بِغَزوَةٍ وَأَيَّ جِهادٍ غَـيرُهُـنَّ أُريدُ

ويرى كثير أنه إذا أضاع حب عزة، فكأنما فعل محظورا، ينبغي أن يجبر بدم، مثله في مثل الحاج الذي فعل محظورا من محظورات الإحرام[3]: (من الطويل)

عَلَيَّ دِماءُ البُدنِ إن كانَ حُبُّها عَلى النَأيِ أَو طولَ الزَمانِ يَريمُ

ومن الأبيات التي تمتزج فيها الدلالات العاطفية مع الدوال الدينية قول كثير[4]:(من الطويل)

وَلَمّا قَضَينا مِن مِنىً كُـلَّ حاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَركانِ مَنْ هُوَ ماسِـحُ
وَشُدَّت عَلى حُدْبِ المَهاري رِحالُنا وَلَم يَنظُرِ الغادي الَّذي هُوَ رائِحُ
أَخَذنا بِأَطرافِ الأَحاديثِ بَينَنا وَسالَت بِأَعناقِ المَطِيِّ الأَباطِـحُ

ويعلق الطوفي على البيتين الأول والثالث مبرزا شرف المعنى فيهما، فيقول:

" هذا الشاعر عاشق مغلوب، وهو مع ذلك متستر، فلما غلبه العشق على أن قال " قَضَينا مِن مِنىً كُلَّ حاجَةٍ " يشير إلى اجتماعه بمحبوبه، وقضائه وطره منه، تدارك أمره سريعا، فقال " وَمَسَّحَ بِالأَركانِ مَنْ هُوَ ماسِحُ "؛ ليوهم السامع أن حاجتنا التي قضيناها من منى؛ إنما هي مناسك الحج، ثم غلِبَ مرة أخرى، فقال " أَخَذنا بِأَطرافِ الأَحاديثِ بَينَنا " كناية عن أنه خلا بمعشوقه في رجوعه عن منى أيضا، لكن لم يتمكن من بثه كل ما عنده من أفانين الشوق إليه، والوجد به، والمحبة له؛ لضيق زمن الاجتماع به، وقرب زمن الفرقة، فأخذ يبادر من المفارقة، فبثه من كل

---

(١) السابق، ص٢٢٨.

(٢) ديوان جميل، ص٦٧.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٣٢٠.

(٤) السابق، ص١٠٤.

فن من تلك الفنون طرفا منه، ثم أحب الاستتار والتكتم، فشعّب عما هو فيه بذكر الأباطح، وكثرة الناس فيها، فقال: " وَسَالَت بِأَعناقِ المَطِيِّ الأَباطِحُ " موهما أن أخذنا بأطراف الحديث؛ إنما هو على عادة الركبان في تحدثهم على ظهور دوابهم، لا شيء وراء ذلك."[1]

ونستدل من هذا التعليق للطوفي على روعة الامتزاج بين الدوال الدينية والدلالات العاطفية العذرية.

٢- سياق الدعاء:

وذلك كقول المجنون حين يطلب من الخليلين الاستغفار له[2]: (من الطويل)

خَليلَيَّ إِن ضَنّوا بِلَيلى فَقَرِّبا لِيَ النَعشَ وَالأَكفانَ وَاستَغفِرا لِيا

٣- سياق القَسَم:

وذلك كقول المجنون[3]: (من الطويل)

أَما وَالَّذي يَتلو السَرائِرَ كُلَّها وَيَعلَمُ ما تُبدي بِهِ وَتَغيبُ
لَقَد كُنتِ مِمَّن تَصطَفي النَفسُ خُلَّةً لَها دونَ خِلّانِ الصَفاءِ حُجوبُ

وكقول جميل[4]:(من الطويل)

أما والهدايا، والذي كبرت له قريش، وأعناق المطي تسوم
ينازعن خشات البرى كل محرم مهل يصلي تارة ويصوم
لقد كذب الواشي الذين تخبروا لهم كلما جئنا إليك نميم

ويقول كثير[5]: (من الطويل)

---

(١) الإكسير في علم التفسير، للطوفي. وهو سليمان بن عبد القوي بن عبد الكريم الصرصري البغدادي الفقيه الأديب الشاعر (ت ٧١٦هـ). حققه أ د/ عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ٢٠٠٢، ص١٣٣،١٣٤.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

(٣) السابق، ص٤٣.

(٤) ديوان جميل، ص١٩٢.

(٥) ديوان كثير عزة، ص٧٦.

فَقَد حَلَفَت جَهدًا بِما نَحَرَت لَهُ   قُرَيشٌ غَداةَ المَأزِمينِ وَصَلَّتِ
أُناديكَ ما حَجَّ الحَجيجُ وَكَبَّرَت   بِفَيفاءِ آلٍ رُفقَةٌ وَأَهَلَّتِ
وَما كَبَّرَت مِن فَوقِ رُكبَةَ رُفقَةٌ   وَمِن ذي غَزالٍ أَشعَرَت وَاِستَهَلَّتِ

٤- سياق مدح الخليفة:

ومن أمثلته قول كثير[1]: (من الطويل)

يَزُرنَ أَميرَ المُؤمِنينَ وَعِندَهُ   لِذي المَدحِ شُكرٌ وَالصَنيعَةَ مَحمِلُ
لَهُ شيمَتانِ مِنهُما أُنسِيَّةٌ   وَوَحشِيَّةٌ إِغراقُها النَّهيَ مُعجَلُ
...
نَهَيتَ الأُلى راموا الخِلافَةَ مِنهُمُ   بِضَربِ الطُّلى وَالطَّعنِ حَتّى تَنَكَّلوا

٧- حقل العشق:

يعد حقل العشق أكثر الحقول الدلالية تشعبا واتساعا؛ لأنه باختصار: هو سياق الشعر العذري برمته؛ فالحب هو أساس التجربة الشعرية، وما عداه من حقول تفريع عليه؛ فهو النواة التي تصدر منها سائر السياقات الدلالية.

أما عن الدوال التي خلصت دلالتها لمعنى العشق، فهي:
" أحب – حبيب – إلفها – وجد – صبابة – الهوى – أوجد – وجدته – حبها – احتضنت – بالشوق – الغرام – استهام – الحِبّ – يتحبب – مغرم – مشوق – بالود – ودود – جوى – تصافيا – آلف – كلفت – المؤالف – هام – شاعف – عاطف – تلاطف – الملاطف – تهيامها – يهوى – دنف – يود – تعلَّقت – علاقة – المحب – يصبو – الوالهين – مودة – متيَّم – ولوعي – عَلِقتُ – معمود – واجدًا – الأهواء – سبتني – بتكلافي – حميم – هاج – تلاقيا – مدانيا – بوصلك – اللقاء – فالدنو – تعود – وصالا – دنت – الشمل – تواتنا – ألمم – ألقاك – الإلمام – قاربت –تواثقنا – توافينا – لقيته – أوصل – سنوليك "

ونلاحظ أن هذا الحشد من الدوال في حقل العشق، قد طوَّف بنا في مختلف درجات الحب وأحواله، فلم يكن العشق حالة واحدة، أو بمعنى

---

(١) السابق، ص١٩٢.

واحد. أما السياقات الدلالية لدوال العشق فلم تقتصر على المحبوبة فحسب، بل تعدتها إلى ما يتعلق بها، ويحيط بها زمانا ومكانا.

فمثلا نجد سياق حب الأماكن كقول المجنون[١]: (من الطويل)

أحِبُّ هُبوطَ الوادِيَينِ وَإِنَّني　　لَمُشتَهِرٌ بِالوادِيَينِ غَريبُ

وقوله[٢]: (من الطويل)

بِأَكثَرَ مِنّي حُرقَةً وَصَبابَةً　　إِلى هَضَباتٍ بِاللِّوى قَد أَظَلَّتِ

وقوله[٣]: (من الطويل)

وَلَم يُنسِنِي لَيلى افتِقارٌ وَلا غِنًى　　وَلا تَوبَةٌ حَتّى احتَضَنتُ السَّوارِيا

وقد تأتي دوال الحب في سياق دالٍ على المرض والداء، وسيتسع المقام لذلك عند الحديث عن حقل الطب والمرض، كقول جميل[٤]: (من الطويل)

فَأَحْيِي – ذَاكِ اللهُ – نَفسًا مَرِيضَةً　　طَويلاً بِكُمْ تَهْيَامُهَا وَعَنَاؤُهَا

وقد تأتي الدوال في سياق الهلاك الناتج عن الحب، كقول قيس لبنى[٥]: (من الطويل)

نَعَم إِنَّني صَبٌّ هُناكَ مُوَكَّلٌ　　بِمَن لَيسَ يُدنيني وَلا يَتَقَرَّبُ

وَمَن أَشتَكي مِنهُ الجَفاءُ وَحُبُّهُ　　طَرائِفُ كانَت زَوَّ مَن يَتَحَبَّبُ

عَفا اللَهُ عَن أُمِّ الوَليدِ أَما تَرى　　مَساقِطَ حُبّي كَيفَ بي تَتَلَعَّبُ

فَتَأوى لِمَن كادَت تَفيظُ حَياتُهُ　　غَداةَ سَمَت نَحوي سَوائِرَ تَنعَبُ

وَمِن سَقَمي مِن نِيَّةِ الحِبِّ كُلَّما　　أَتى راكِبٌ مِن نَحوِ أَرضَكِ يَضرِبُ

وكذلك تأتي الدوال في سياق المفارقة بين حب الشاعر وموقف المحبوبة إزاء هذا الحب

كقول كثير[٦]: (من الطويل)

وَكُنّا سَلَكنا في صَعودٍ مِنَ الهَوى　　فَلَمّا تَوافَينا ثَبَتُّ وَزَلَّتِ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٢.

(٢) السابق، ص٦٩.

(٣) السابق، ص٢٢٧.

(٤) ديوان جميل، ص٢١.

(٥) قيس ولبنى، ص٥٧.

(٦) ديوان كثير، ص٧٩.

وكان العذريون أحيانا ما ينظمون من دوال الحب أبياتا تجري مجرى الحكمة، وذلك كقول مجنون ليلى[1]: (من الطويل)

وَلا خَيرَ في الدُنيا إِذا أَنتَ لَم تَزُر حَبيبًا وَلَم يَطرَب إِلَيكَ حَبيبُ

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

لَعَمرُكَ لَولا الذِّكرُ لانقَطَعَ الهَوى وَلَولا الهَوى ما حَنَّ لِلبَينِ آلِفُ

ويقول كثير[3]: (من الطويل)

فَقَد يوجَدُ النِّكسُ الدَّنِيُّ عَنِ الهَوى عَزوفًا وَيَصبو المَرءُ وَهوَ كَريمُ

أما عن سياق حب المرأة، فهذا ما استغرق معظم الشعر، ومن الشواهد عليه من العينة المختارة قول المجنون[4]: (من الطويل)

وَقَد كُنتُ أَعلو حُبَّ لَيلى فَلَم يَزَل بِيَ النَقضُ وَالإِبرامُ حَتّى عَلانِيا
فَيا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بَيني وَبَينَها يَكونُ كَفافًا لا عَلَيَّ وَلا لِيا

...

فَأَشهَدُ عِندَ اللَهِ أَنّي أُحِبُّها فَهَذا لَها عِندي فَما عِندَها لِيا
قَضى اللَهُ بِالمَعروفِ مِنها لِغَيرِنا وَبِالشَوقِ مِنّي وَالغَرامِ قَضى لِيا
وَإِنَّ الَّذي أَمَّلتُ يا أُمَّ مالِكٍ أَشابَ فُوَيدي وَاِستَهامَ فُؤادِيا

وقول قيس لبنى[5]: (من الطويل)

أَشوقًا وَلَمّا تَمضِ لي غَيرُ لَيلَةٍ رُوَيدَ الهَوى حَتّى يَغُبَّ لَيالِيا
تَمُرُّ اللَيالي وَالشُهورُ وَلا أَرى وَلوعي بِها يَزدادُ إِلّا تَمادِيا
فَقَد يَجمَعُ اللَهُ الشَتيتَينِ بَعدَما يَظُنّانِ كُلَّ الظَنِّ أَن لا تَلاقِيا

أما عن الوصل فالملاحظ أنه يمثل عند العذريين حلما يسعون إليه، ولا يكاد يتحقق، وحبل وثيق ما يلبث أن ينقطع حتى يصلوا إلى اليأس من هذا الوصل .

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٢) ديوان جميل، ص١٢٨.

(٣) ديوان كثير، ص١٠٦.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٧و٢٢٨.

(٥) قيس ولبنى، ص١٦٢.

يقول المجنون واصفا حال يأسه مع ليلاه[1]: (من الطويل)

خَليلانِ لا نَرجو اللِقــاءَ وَلا نَــرى خَليلَــينِ إِلاَّ يَرجُــوانِ تَلاقِيــا
وَإِنّي لَأَستَحييكِ أَن تَعــرِضَ المُنَــى بِوَصلِكِ أَو أَن تَعرِضي في المُنى لِيا
يَقولُ أُناسٌ عَــلَّ مَجنُــونَ عــامِرٍ يَرومُ سُلُوّاً قُلــتُ أَنّــى لِمــا بِيــا

ويقول قيس بن ذريح[2]: (من الطويل)

فَلَــستُ بِمُبتــاعٍ وِصــالاً بِوَصــلِها وَلَستُ بِمُفشٍ سِــرَّها حــينَ أَغــضَبُ

ويقول[3]: (من الطويل)

سَعى الدَّهرُ وَالواشونَ بَيني وَبَينَهــا فَقُطِّعَ حَبــلُ الوَصــلِ وَهْــوَ وَثيــقُ

ويقول كثير[4]: (من الطويل)

وَكُنّــا عَقَــدنا عُقــدَةَ الوَصــلِ بَينَنــا فَلَمّــا تَواثَقنــا شَــدَدتُ وَحَلَّــتِ

وفي سياق الرحيل يدعو الشاعر نفسه من خلال وسيلة التجريد إلــى وصل محبوبته قبل الفراق، كقول قيس لبنى[5]: (من الطويل)

أَلا حَيِّ لُبنى اليَــومَ إِن كُنــتَ غادِيًــا وَأَلمِــم بِهــا مِــن قَبــلِ أَن لا تَلاقِيــا

ويقول كثير[6]: (من البسيط)

أَلمِــم بِعَــزَّةَ إِنَّ الرَكــبَ مُنطَلِــقُ وَإِن نَأَتــكَ وَلَــم يُلمِــم بِهــا خَــرَقُ

٨- حقل الموت والفقد:

واندرج تحت هذه الحقل الدوال الآتية:

" ثكلى - أثكلت - هالك - قاتل - الأموات - القبر - يقتلن - المنايا - لقاضيات - رثى - النعش - الأكفان - تفيظ - زوٌّ - الردى - مات - عزّيت - فأميتها - عفا - المصارع - الفجائع - تساقط - بزائل - بَلِيْتُ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٨.

(٢) قيس ولبنى، ص٥٩.

(٣) السابق، ص١٣١.

(٤) ديوان كثير عزة، ص٧٩.

(٥) قيس ولبنى، ص١٦٠.

(٦) ديوان كثير عزة، ص١٩٨.

– وأفنيت – فانيا – يغب – يبيد – سمًّا – هلاك – قتيل – شهيد – البلى – دوارس – تعزيتي – رمسها – المضرَّح – الضريح – المصفح – هامة (كناية عن اقتراب المريض من أجله المحتوم، والأصل في الهامة أنها طائر خرافي يطلب الثأر لصاحب القبر الذي يقف عليه) – محفل (هلاك) – السُّمام – يفنى "

ولم يكن ذكر الموت ودواله عند العذريين وحيد البعد، أحادي المعنى، بل اختلف باختلاف منظور الشاعر إليه، والموقف الذي تعايش فيه. ونلحظ هذه السياقات لدوال الموت فيما يلي:

١–سياق الموت الحقيقي:

ويتمثل في موت الشاعر تارة، وموت المحبوبة تارة أخرى.

أ– موت الشاعر:

تسير فكرة الموت عند الشاعر العذري في خطين متقابلين؛ فتارة " يخافه الشاعر؛ إذ يمثل له انعدام الحب، وفناء العشق، وصمت الفؤاد، وانعقاد اللسان، وطورا يرغب فيه ويتمناه؛ إذ يضع حدا للفراق، ويفتح بابا خفيا لوصال أبدي هو بمثابة ميلاد جديد للعاشق المتبول.

وفي كلا الحالتين يصدق الشاعر مع نفسه، ومع ما يحيط به من مؤثرات مادية ومعنوية توجهه في استغلال موضوع الحب وإغناء تجربته."[١]

ومن شواهد الخط الأول، يقول المجنون[٢]: (من الطويل)

إِذا ما استَطالَ الدَّهرُ يا أُمَّ مالِكٍ … فَشَأنُ المَنايا القاضِياتِ وَشانِيا

...

وَأَنتِ الَّتي ما مِن صَديقٍ وَلا عِدًا … يَرى نِضوَ ما أَبقَيتِ إِلاّ رَثى لِيا

ويقول قيس لبنى[٣]: (من الطويل)

عَفا اللهُ عَن أُمِّ الوَليدِ أَما تَرى … مَساقِطَ حُبّي كَيفَ بي تَتَلَعَّبُ

فَتَأوى لِمَن كادَت تَفيظُ حَياتُهُ … غَداةَ سَمَت نَحوي سَوائِرَ تَنعَبُ

(١) جميل بثينة والحب العذري، مرجع سابق، ص٢٢١.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٨.

(٣) قيس ولبنى، ص٥٧.

ويقول كثير[1]: (من الطويل)

وكُلُّ خَليلٍ راءَني فَهْوَ قائِلٌ: مِنَ أجلك هَذا هامَةُ اليومِ أو غَدِ

فالشاعر العذري يخاف أن يستقر به حبه في مقام الموت، لكن هذا الحب في الوقت نفسه هو بصيص أمل في الحياة.

يقول جميل[2]: (من الطويل)

وَقَد خِفتُ أَن يغترّني المَوتُ بَغـتـةً وَفِي النَّفسِ حاجاتٌ إِلَيكِ كَما هِـيَا

ويقول أيضا[3]:(من الطويل)

فَأَفْنَيتُ عَيْشِي بِاِنتِظارِي نوالها وَأَبلَيتُ فيها الدَّهــرَ وَهــوَ جَـديدُ

...

وَهَل أَلقَيَن سُعدى مِنَ الدَّهرِ مَــرَّةً وَما رَثَّ مِن حَبلِ الصَّفاءِ جَديدُ

أما شواهد الخط الثاني، فمنه قول المجنون[4]: (من الطويل)

خَليلَيَّ إِن ضَنّوا بِلَيلى فَقَرِّبا لِيَ النَّعشَ وَالأَكفانَ وَاِستَغفِرا لِيا

فالشاعر " يرتاح أحيانا إلى فكرة الموت، رغم أنها تثير عنده مخاوف كثيرة، إلا أن هذه المخاوف تظل أخف عبئا عليه من وطأة الفراق وألم الانفصال عمن يحب؛ لذلك نراه يؤثر الموت على الحياة إذا كان الفراق أبديا، واللقاء متعذرا[5]: (من الكامل)

يا لَيتَني أَلقـى المَـنيَّةَ بغـتَةً إِن كانَ يَومُ لِقائكُم لَـم يـقـدرِ

فهو يذكر الموت لما يحسه من تمني الصلة الدائمة بصاحبته حيا وميتا[6]: (من الطويل)

---

(١) ديوان كثير عزة، ص١٣٣.

(٢) ديوان جميل، ص٢٢٢.

(٣) السابق، ص٦٤و٦٥.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

(٥) السابق، ص١٠٩.

(٦) السابق، ص١٠٤.

أعـوذُ بِـكَ اللَّـهُمَّ أن تَشـحَطَ النَّـوى ... بِبَثنَةَ في أدنى حَياتي وَلا حَشري
وَجـاوِر إذا مـا مـتُّ بَيـني وَبَيـنَها ... فَيا حَبَّـذا مَوتي إذا جاوَرَت قَبـري[1]

ب-موت المحبوبة:

ويتسع السياق هنا ليستحيل سياقا في الرثاء لفاجعة موت المحبوبة، وأثر هذه الصدمة في شعر الشاعر العذري.

يقول المجنون[2]: (من الطويل)

فَيا حَبَّـذا الأَحـياءُ مـا دُمـتِ فيـهِـمُ ... وَيا حَبَّـذا الأَمـواتُ إن ضَـمَّكِ القَـبـرُ

ويقول كثير[3]: (من الطويل)

أَقـولُ وَنِضـوي وَاقِـفٌ عِنـدَ رَمسِـها ... عَلَـيـكِ سَـلامُ اللهِ وَالعَـيـنُ تُسـفَحُ
فَـهـذا فِـراقُ الحَـقِّ لا أن تُـزيـرَني ... بِلادَكِ فَتـلاءُ الذِراعَـيـنِ صَـيـدَحُ
وَقَـد كُـنـتُ أَبـكـي مِـن فِـراقِكِ حَيَّةً ... وَأَنتِ لَعَـمـري الـيـومَ أَنـأى وَأَنـزَحُ
فَيا عَـزَّ أَنـتِ البَـدرُ قَـد حـالَ دونَهُ ... رَجـيـعُ تُـرابٍ وَالصَّـفيـحُ المضـرَّحُ
فَهَـلا فَداكِ المـوت مَـن أَنـتِ زَيـنُـهُ ... وَمَـن هُـوَ أَسـوا مِـنـكِ دَلاً وَأَقـبَـحُ

٢-سياق وصف النسوة:

والموت في هذا السياق موت مجازي؛ إذ يكون القتل بالعيون والألحاظ. يقول المجنون[4]:

(من الطويل)

أَبى القَلبُ أَن يَنـفَـكَّ عَن ذِكـرِ نِسـوَةٍ ... رِقاقٍ وَلَـم يُخـلَقـنَ شَـومًا وَلا نُكْـدا
إِذا رُحـنَ يَسـحَـبـنَ الذُيـولَ عَشِـيَّةً ... وَيَقـتُـلنَ بِالأَلـحاظِ أَنـفُسَـنا عَـمْـدا

ويقول جميل[5]: (من الطويل)

لِكُـلِّ حَـديـثٍ بَـيـنَـهُـنَّ بَشـاشَـةٌ ... وَكُـلُّ قَـتـيـلٍ عِـنـدَهُـنَّ شَـهـيـدُ

---

(١) جميل بثينة والحب العذري، مرجع سابق، ص٢١٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٣) ديوان كثير عزة، ص١٠٥.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

(٥) ديوان جميل، ص٦٤.

٣-موت الحب بين النفي والإثبات:

تارة ينفي الشاعر العذري موت حبه، كقول جميل[1]: (من الطويل)

فَــلا أنا مَــردودٌ بِــما جِــئــتُ طــالِـبًا ... وَلا حُــبُّــها فيــمــا يَــبـيـدُ يَــبـيـدُ

بيد أنه تارة أخرى يخشى تعرُّض الواشين والمازحين، فيضمر هذا الحب ويعبر عن إضماره له بإماتته.

يقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

إذا أنــا عَــزَّيــتُ الهَــوى أو تَركــتُــهُ ... أتَــت عَــبَـراتٌ بِالــدُّمـوعِ تَــســوقُ

...

وَأكــتُــمُ أســرارَ الهَــوى فَأميــتُــهــا ... إذا بــاحَ مَــزّاحٌ بِــهِــنَّ بَــروقُ

٤- سياق الطلل:

يكنِّي الشاعر العذري عن الفراق ببلى الديار ودروس الآثار، وذلك كقول جميل[3]: (من الطويل)

ثــنى الشَّــوقَ فالْعَــيْــنُ اللَّجــوجُ سجومُ ... ديَــارٌ بِــعَــبْـلاءِ الــرُّبَا فَــرُسُــومُ

عفاها البِــلَى بَــعْــدَ الأَنيــسِ وَضَافَــهَا ... مَــعَ اللَّــيــلِ وكَّــافُ الــرِّوَاقِ هَــزِيــمُ

مَــنَازِلُ لَو كَلَّــمْــتَــهَــا مَــا تَكَلَّــمَــتْ ... دَوَارِسُ أدْنَــى عَــهْــدِهِــنَّ قَــدِيــمُ

٩- حقل الزمان:

ويندرج تحته الدوال الآتية:

" يوم – الدهر – الضحى – العشاء – قبل – سحيرا – غداة – غدوة – حين – زمانا – أصبحت – الليل – ربيع – صيف – عشية – ليلة – موعدك – السنين – الخواليا – شهور – الصبح – أدلجنا – وهنا – المساء – تمسي – عمري – ممسي – شارق – جديد – – مبكر – متهجر – توًّ – ساعة – قديم – عصر – منذ – حول – لماما – تليد – وقتنا – طويلا – نضحي – بضاحي – الماضيات "

والسياقات الدلالية التي تنتظم فيها هذه الدوال تتمثل في:

---

(١) السابق، ص٦٣.

(٢) قيس ولبنى، ص١٣٠و١٣١.

(٣) ديوان جميل، ص١٩٢.

١- سياق الحنين إلى الماضي:

يقول المجنون[1]: (من الطويل)

سَأَستَعطِفُ الأَيّامَ فيكِ لَعَلَّها   بِيَومِ سُروري في هَواكِ تَئوبُ

وفي قصيدة "المؤنسة" يقول[2]: (من الطويل)

- تَذَكَّرتُ لَيلى وَالسِنينَ الخَوالِيا   وَأَيّامَ لا نَخشى عَلى اللَهوِ ناهِيا
- فَما طَلَعَ النَجمُ الَّذي يُهتَدى بِهِ   وَلا الصُبحُ إِلّا هَيَّجا ذِكرَها لِيا
- إِذا نَحنُ أَدلَجنا وَأَنتِ أَمامَنا   كَفا لِمَطايانا بِذِكراكِ هادِيا

وقد ورد عند المجنون وقيس لبنى وجميل البيت القائل[3]: (من الطويل)

فَهَذي شُهورُ الصَيفِ عَنّا قَدِ اِنقَضَت   فَما لِلنَوى تَرمي بِلَيلى المَرامِيا

"ولعل هذا الارتداد إلى الماضي، يحمل في طياته مغزى عميقا في اللاوعي، ويتمثل في محاولة تخثير لسيولة الزمن، وإيقاف لحركته وإرجاعها إلى نقطة البداية التي يحنون إليها ويحاولون التشبث بها، وبهذا نستطيع القول بأن هذا التشبث بالماضي والحنين إليه زمانا ومكانا، يعكس وضعا حضاريا عاما للإنسان العربي الحائر المتذبذب بين ماض قد ولىّ ولم يبق له وجود إلا في الذاكرة الحلمية، وحاضر معيش لكن لا يُفهم..."[4]

٢- **سياق الأحداث العادية وزمنها:** وذلك كقول المجنون[5]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٢٢٦و٢٢٧و٢٢٩.

(٣) السابق، ص٢٢٧.

(٤) دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقّي الجمالي للمكان، لقادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١. الكتاب ضمن موقع الاتحاد على شبكة الإنترنت.

(٥) السابق، ص٩٤.

أبى القَلبُ أن يَنفَكَّ عَن ذِكرِ نِسوَةٍ رِقاقٍ وَلَم يُخلَقنَ شَوماً وَلا نُكدا
إذا رُحنَ يَسحَبنَ الذُيولَ عَشِيَّةً وَيَقتُلنَ بِالأَلحاظِ أَنفُسَنا عَمدا

٣- سياق زمن اللقاء المحدود مع المحبوبة:

جدير بالذكر معرفة " أن زمن العاشقين عامة والعذريين خاصة، ليس امتدادا رياضيا يقاس بالدقائق والساعات، بل هو زمان في العمق يقاس بالمشاعر النفسية. ولذا أخذت لحظة اللقاء عند جميل أهميتها الفريدة:

مَضى لي زَمانٌ لَو أُخَيَّرُ بَينَهُ وَبَينَ حَياتي خالِداً آخِرَ الدَهرِ
لَقُلتُ ذَروني ساعَةً وَبُثَينَةً على غَفلَةِ الواشينَ ثُمَّ اقطَعوا أَمري "[1]

ويقول جميل أيضا[2]: (من الطويل)

ولا نلتقي إلا لماماً على عدى عداد الثريا وقعة فنقوم

ويقول أيضا[3]: (من الطويل)

وَإِنّي لَأَرضى مِن بُثَينَةَ بِالَّذي لَوَ ابصَرَهُ الواشي لَقَرَّت بَلابِلُه
بِلا وَبِأَلّا أَستَطيعَ وَبِالمُنى وَبِالوَعدِ حَتّى يَسأَمَ الوَعدَ آمِلُه
وَبِالنَظرَةِ العَجلى وَبِالحَولِ تَنقَضي أَواخِرُهُ لا نَلتَقي وَأَوائِلُه

٤- سياق الرحيل:

يقول جميل[4]: (من الطويل)

أَغادٍ أَخي مِن آلِ سَلمى فَمُبكِرُ أَبِن لي: أَغادٍ أَنتَ أَم مُتَهَجِّرُ
فَإِنَّكَ إِن لا تَغشَني تَوَّ ساعَةٍ فَكُلُّ امرِئٍ ذي حاجَةٍ مُتَيَسِّرُ

...

وَآخِرُ عَهدٍ لي بِها يَومَ وَدَّعَت وَلاحَ لَها خَدٌّ مَليحٌ وَمَحجِرُ
عَشِيَّةَ قالَت: لا تُضيعَنَّ سِرَّنا إِذا غِبتَ عَنّا وَارعَهُ حينَ تُدبِرُ

---

(١) جميل بثينة والحب العذري، مرجع سابق، ص٢١٦،٢١٧. وانظر البيتين في ديوان جميل، ص١٠٥.

(٢) ديوان جميل، ص١٩٣.

(٣) السابق، ص١٦٩.

(٤) السابق، ص٩٠.

١٠- حقل المكان:

جاءت دوال هذا الحقل على هذا النحو:

" الحمى – الممشى – نحو – بين – محلة – بعد – غبرنا – حلّ – أقامت – بأعلى – سبيلان – منزلة – فوقها – تحت – مكانيا – منزل – داره – المطاليا – المراميا – بلادها – البيوت – ورائيا – ميلا – بطن – يمينا – حياليا – أمامنا – شمالا – وخيمتِ – طريق – وجهة – الحيّ – مزارها – القرى – ورد – مصدر – أوطاننا – فناؤها – المقيل – صرْح – مرقد – مرثد (المرثد أي: المورد الكدر) – المجمَّر – صحن "

ونلاحظ أن السياق العذري قد احتفى بالمكان احتفاء كبيرا؛ حيث تعامل مع حشد كبير من الأماكن، منها العام، ومنها الخاص، ومنها المغلق، ومنها المفتوح، كما تعامل مع جميع الاتجاهات (تحت، وفوق، ويمين، وشمال، ووراء، وأمام)

والمكان في الشعر العذري – والزمان أيضا كما مرّ – مرتبط بالمرأة المحبوبة ارتباطا وثيقا، بيد أن ارتباطه بها اختلف وتطور عن ارتباطه بها في الشعر الجاهلي؛ حيث صارت " المرأة [الحبيب] المثير الرئيسي لحس المكان والزمان، بعدما كانت المرأة [الحبيب] تابعة للمكان في المقدمة الطللية."[1]

فمشاعر الشاعر العذري إزاء المكان حبا وبغضا جاءت نتيجة لوضع المرأة في هذا المكان حلا وترحالا. يقول المجنون[2]: (من الطويل)

وَإنَّ الكَثيبَ الفَردَ مِن جانِبِ الحِمى ... إِلَيَّ وَإِن لَم آتِهِ لَحَبيبُ

وورد عند المجنون وقيس لبني وجميل البيتان الآتيان[3]: (ن الطويل)

وَخَبَّرتُماني أَنَّ تَيماءَ مَنزِلٌ ... لِلَيلى إِذا ما الصَيفُ أَلقى المَراسِيا

فَهَذي شُهورُ الصَيفِ عَنّا قَدِ اِنقَضَت ... فَما لِلنَوى تَرمي بِلَيلى المَرامِيا

ويقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

---

(١) الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص٦١.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٣) السابق، ص٢٢٧.

(٤) قيس ولبنى، ص١٠٨،١٠٩.

أراكَ اجْتَنَبتَ الحَيَّ مِن غَيـرِ بِغـضَةٍ وَلَو شِئتَ لَم تَجـنَح إِلَيـكَ الأَصـابِعُ
كَأَنَّ بِـلادَ اللَّـهِ مـا لَـم تَكُـن بِهـا وَإِن كانَ فيهـا الخَلـقُ قَفـرٌ بَلاقِـعُ

وفي سياق المفارقة بين مكان المحبوبة المنعَّم وما يجوبه الشاعر العاشق من أماكن مهلكة هو وناقته، نجد قول كثير[1]: (من الطويل)

تَظَـلُّ ابِـنَةُ الضَّـمري فـي ظِـلِّ نِعمَة إِذا ما مَشَـت مِـن فَـوق صَـرحٍ مُمَرَّدِ
يـجـيءُ بِرَيّاها الصَّبّا كُـلَّ لَيـلَـةٍ وَتَجمَـعُـنا الأَحـلامُ فـي كُـلِّ مَـرقَدِ
ونُضـحي وَأَشـباحُ المـضيّ مَـقيلُنا بِجَـذبِ بِنا فـي الصَّيـهَـدِ المُتَـوَقِّدِ
أَقِيدي دَمًـا يـا أُمَّ عَـمـرو هَـرقَـتِهِ فَيَكفـيـك فِـعـلُ القـاتِـلِ المُـتَـعَـمِّدِ
وَلَـن يَتَعَـدّى مـا بَلَغـتُم بِراكِـبِ زَوَرَّةَ أَسْـفارٍ تَـروحُ وَتَغتَـدي
فَظَلَّـت بِأَكنـافِ الغُرابـاتِ تَبتَغـي مِظَنَّتَهـا وَاسـتَمَرَأَت كُـلَّ مُرثِـدِ

واللافت أيضا في دوال المكان أنها من أكثر الألفاظ التصاقا وتـأثيرا في ذات العربي؛ حيث " يقترن الإحساس باليأس والغربـة عنـد هـؤلاء الشعراء بالتشوف إلى مواطن حبهم وصباهم وتمنيهم أن يعودوا إليها ذات يوم فيجددوا ما انقضى من ذكريات.

وكثيرا ما تتسم هذه المواطن بسمات البداوة "الرقيقة" التي طالما رمز بها الشعراء إلى الحياة "الطيبة البسيطة" في ظل الطبيعة "البدائية"الجميلة.

فالحنين إلى الأمكنة والأزمنة الماضية يمكن أن يتجاوز في هذا الشعر حدود التجربة الذاتية إلى الشعور الحضاري للإنسان العربي في تذبذبه بين ماضيه وحاضره حينذاك."[2]

١١- حقل الصوت:

ويدور في رحابه الدوال الآتية:

" غنت – تغنت – لحن – أعلنت – قولها – فقال – أنشد – استطربتما – اسجعا – تجاوبا – تهتف – تنعب – أجيب – دعاني – قائلة – رعود – أنادي – الداعي – بالحديث – حنَّ (صوَّت عن حزن) – المناديا – مقالة – هزيم – كلمتها – تخبروا – أبثه – رواة – الهواتف – وصاح – صيدح (ذات صوت وهدير) – البُلاَّغ "

---

(١) ديوان كثير عزة، ص١٣٠،١٣١.

(٢) في الشعر الإسلامي والأموي، مرجع سابق، ص١١٨.

ونلاحظ أن من هذه الدوال ما جاء دلالة على الغناء والشجن؛ مثل:
(غنّت، وتغنّت، ولحن، واستطربتما، وأنشد، واسجعا، وحنّ)، ومن الشواهد على هذه الدوال، ما ورد عند مجنون ليلى من غناء الحمامة التي تهيّج بغنائها وطربها هوى الشاعر إزراء حبيبته، يقول[1]: (من الطويل)

أَلا قاتَلَ اللَّهُ الحَمامَةَ غُدوَةً ... عَلى الغُصنِ ماذا هَيَّجَت حينَ غَنَّتِ
تَغَنَّت بِلَحنٍ أَعجَمِيٍّ فَهَيَّجَت ... هَوايَ الَّذي بَينَ الضُلوعِ أَجَنَّتِ

وفي المؤنسة يقول المجنون[2]: (من الطويل)

أَلا يا حَمامَي بَطنِ نَعمانَ هِجتُما ... عَلَيَّ الهَوى لَمّا تَغَنَّيتُما لِيا
وَأَبكَيتُماني وَسطَ صَحبي وَلَم أَكُن ... أُبالي دُموعَ العَينِ لَو كُنتُ خالِيا

وَيا أَيُّها القُمرِيَّتانِ تَجاوَبا ... بِلَحنَيكُما ثُمَّ اِسجَعا عَلِّلانِيا
فَإِن أَنتُما اِستَطرَبتُما أَو أَرَدتُما ... لَحاقاً بِأَطلالِ الغَضى فَاِتبَعانِيا

ويقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

وَما سَجَعَت وَرقاءُ تَهتِفُ بِالضُحى ... تُصَعِّدُ في أَفنانِها وَتُصَوِّبُ

ويقول أيضا[4]: (من الطويل)

تَداعَت لَهُ الأَحزانُ مِن كُلِّ وَجهَةٍ ... فَحَنَّ كَما حَنَّ الظُؤارُ السَواجِعُ

ومن هذه الدوال ما جاء دلالة على القول والحديث الطبيعي؛ مثل:
(قولها، وفقال، وقائلة، وأبثه، ورواة، وبالحديث، ومقالة، وكلمتها، وأكنّي)،
ومن شواهدها قول المجنون[5]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٦٩.

(٢) السابق، ص٢٢٩.

(٣) قيس ولبنى، ص٥٩.

(٤) السابق، ص١٠٨.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٦.

فَقالَ بَصيرُ القَومِ أَلمَحتُ كَوكَبًا بَدا في سَوادِ اللَّيلِ فَردًا يَمانِيا
فَقُلتُ لَهُ بَل نارُ لَيلى تَوَقَّدَت بِعَلياءَ تَسامى ضَوءُها فَبَدا لِيا

ومن الدوال ما جاء للدلالة على النداء؛ مثل: (دعاني، وأنادي، والداعي، والمناديا)

ومن شواهدها قول كثير[1]: (من الطويل)

كَأَنّي أُنادي صَخرَةً حينَ أَعرَضَت من الصُمِّ لو تَمشي بِها العُصمُ زَلَّتِ

وقوله أيضا[2]: (من الطويل)

يُذَكِّرُنيها كُلُّ ريحٍ مَريضَةٍ لَها بِالتِّلاعِ القاوِياتِ نَسيمُ

فَلَستُ بِمُبتاعٍ وِصالاً بِوَصلِها ولَستُ بِمُفشٍ سِرَّها حينَ أَغضَبُ

ومن الدوال ما جاء دلالة على الصوت في ذاته؛ مثل: (هزيم، وصيدح، ووئيد)، ومن شواهدها قول جميل[3]: (من الطويل)

عفاها البِلى بَعدَ الأَنيسِ وَضافَها مَعَ اللَّيلِ وكّافُ الرَّواقِ هَزيمُ

وقوله[4]: (من الطويل)

يُذَكِّرُنيها كُلُّ ريحٍ مَريضَةٍ لَها بِالتِّلاعِ القاوِياتِ وَئيدُ

١٢- حقل الحيوان:

ويدور في فلك هذا الحقل الدوال الآتية*:

" عير – ذؤبان – سقب – عيطلات (جمع عيطلة وهي الطويلة العنق في حسن، توصف به المرأة والناقة) – الوحوش – المطي – النواجيا –

---

(١) ديوان كثير عزة، ص٧٧.

(٢) السابق، ص٣١٨.

(٣) ديوان جميل، ص١٩٢.

(٤) السابق، ص٦٥.

* المعاني المعجمية المذكورة منقولة من شرح محققي الدواوين.

المواشيا – سوام – ظبية – الظؤار (النوق العاطفة على ولد غيرها) – السواجع (التي تمد حنينها على جهة واحدة) – حرفا – علاة – شملة – سواهم – قود – جؤذر – ربرب – عيدي (الفحل الكريم) – أدم (النوق المشربة بياضا أو سوادا) – حراجيج (جمع حرجوج وهي الناقة السمينة الطويلة) – مراكل – السوالف (جمع سالفة، وهي ما تقدم من الأعناق) – ظباؤها – طلا (ولد الظبي ساعة يولد) – قلوصيكما – العُصْم (الغزال) – الخنزير – العيس – وناقتي – فتلاء (فتلاء الذراعين صفة الناقة القوية) – شدفاء (الناقة التي تنوء بحملها) – الخفيدد (ذكر النعام) – البُدن (النوق التي تنحر في الحج)".

وتنتظم هذه الدوال في أربعة سياقات، هي:

١– سياق الرحيل:

يقول المجنون[١]: (من الطويل)

ألا قاتَــلَ اللّــهُ اللِّــوى مِــن مَحَلَّــةٍ ... وَقاتَــلَ ذُوْبانَــا بِهــا كَيــفَ وَلَّــتِ

ويقول جميل[٢]: (من الطويل)

وَهَلْ أَزجُــرَنْ حَرفًــا عَــلاةً شِــمِلَّةً ... بِخَــرقٍ تُباريهــا ســواهِمُ قــودُ

ويقول أيضا[٣]: (من الطويل)

وصــاحَ ببيــنِ الــدَّارِ منَّــا ومــنهمُ ... غــداةَ ارتحلنــا للتَّفــرُّقِ هــاتفُ

فكمْ قد قطعنا دونكــمْ مــن مجاهــلٍ ... وموم‍ــاةِ أرضٍ دونهــنَّ نفــانفُ

على كــلِّ عيــديٍّ النَّجــارِ مُراكــلٍ ... وأدمٍ تبــارى وهــيَ قــودٌ حراجــفُ

حراجيجُ أثالُ القنــا تهــصُ الــسُّرى ... إذا نفــضتْ هامــاتهنَّ الرَّواجــفُ

٢– سياق العشق:

حيث يستعير الشاعر العذري من حقل الحيوان دالا مستخدما إياه في سياق الشوق والحنين إلى المحبوبة.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٧٠.

(٢) ديوان جميل، ص٦٦.

(٣) السابق، ص١٢٩و١٣٠.

يقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

أذودُ سَوامَ الـنفسِ عنـكِ ومَـا لَـهُ   علـى أحَـدٍ إلاّ عَلَيـكِ طَريـقُ

ويقول أيضا[2]: (من الطويل)

تَداعَت لَهُ الأَحزانُ مِـن كُـلِّ وَجهَـةٍ   فَحَـنَّ كَمـا حَـنَّ الظُـؤارُ الـسَواجِعُ

٢- سياق المرأة:

يأتي حقل الحيوان في محور المرأة حين يستمد الشاعر العذري بعضا من خواص الحيوان الحركية أو التكوينية، وينقلها إلى المرأة، وذلك كقول جميل واصفا المحبوبة مع قرنائها[3]: (من الطويل)

سَبَتني بِعَينَي جُؤذُرٍ وَسطَ رَبرَبٍ   وَصَـدرٍ كَفـاثورِ اللُّجَـينِ وَجيـدُ

٣- سياق الهجاء:

ويستخدم حقل الحيوان في السب والهجاء، كقول كثير[4]: (من الطويل)

يُكَلِّفُها الخِنزيـرُ شَـتمي وَمـا بِهـا   هَـواني وَلَكِـن لِلمَليـكِ اسـتَزَلَّتِ

٤- سياق وصف الناقة:

يصف المجنون النوق التي تقلُّ المحبوبة، فيقول[5]: (من الطويل)

مَـشى عَـيطَلاتٌ رُجَّـعٌ بِحُـضورِها   رَوادِفُ وَعثـاتٌ تَـرُدُّ الخُطـا رَدا

ويقول كثير[6]: (من الطويل)

---

(١) قيس ولبنى، ص١٢٨.

(٢) السابق، ص١٠٨.

(٣) ديوان جميل، ص٦٦.

(٤) ديوان كثير عزة، ص٧٨.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

(٦) ديوان كثير عزة، ص١٣١و١٣٢.

وَلَــن يَتَعَــدّى مــا بَلَغــتُم بِراكِــبٍ	زَورَّةَ أَســــفارٍ تَـــروحُ وَتَغتَـــدي
فَظَلَّــت بِأَكنــافِ الغُرابــاتِ تَبتَغــي	مِظَنَّتَهــا وَاِســتَمَرّات كُــلَّ مُرتَــدِ
وَذا خُشُبٍ مِــن آخِــرِ الليــلِ قَلَّبَــت	وَتَبغي بِــهِ لَــيلاً عَلــى غَيــرِ مَوعِــدِ
مُناقِلَــةً عُــرضَ الفَيــافي شِــمِلَّةً	مَطِيَّــةَ قَــذافٍ عَلــى الهَــولِ مَبعَــدِ
فَمَرَّت بِليلٍ وَهــيَ شَــدفاءُ عاصِــفٌ	بِمُنخَــرَقِ الــدَوداءِ مَــرَّ الخَفَيــدَدِ

١٣- حقل الإنــسان:

نتناول في هذا الحقل الدوال التي تتصل بالأعضاء الحسية للإنسان، وصفاته إلا ما يتصل بالحواس من أفعال وأسماء، فسيُفرد لدوالها حقل مستقل.

ويندرج تحت هذا الحقل الدوال الآتية:

" الضلوع – هامتي – إنسية – فؤاده – القلب – أحشائي – كبد– غدر – يدي – وجه – فويدي – أناس – باليا – شيب – المرء – حشاشة – الرجال – الحيازيم – التراقي – اللهاة – أعناق – امرؤ – الأضالع– النحر – جيد – المتفكر – خد – مقلدا – غرّ –إنسان – أنياب – وفار (جمة شعر الرأس) – الطُّلى (الأعناق) – شخص – جوفي – نسوة – نساء – رقاق – ضفائر – قوامها – كبداء –جلعدا – للثدي – غادة – رداح – الصوانع – رجليها – نسوان – طفلة – الروادف – البيض – العفائف – قطوف – عبلة – بجماء – اللّف – النحائف – أناة – ألوف – منعمة – جسمها – جلدها – صِفِر (ضامرة البطن) – رؤد (الغض من الفتوة والجدة) – أملح – ملحا – يتملّح – الغانيات "

وقد وردت في السياقات الآتية:

١- **سياق العشق:** يقول المجنون[١]: (من الطويل)

وَإِنَّ الَّذي أَمَّلتُ يا أُمَّ مــالِــكٍ	أَشابَ فُــوَيدي وَاِستَهــامَ فُؤادِيا

ويقول قيس[٢]: (من الطويل)

كَأَنَّ الهَوى بَينَ الحَيازيمِ وَالحَشا	وَبَينَ التَّراقي وَاللَّهاةِ حَـريــقُ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٨.

(٢) قيس ولبنى، ص١٣٠.

٢- سياق الرحيل والهجر:

يقول جميل[1]: (من الطويل)

وَآخِرُ عَهدٍ لي بِها يَومَ وَدَّعَت وَلاحَ لَها خَدٌّ مَليحٌ وَمَحجِرُ

٣- سياق المرأة ومفاتنها:

وقد تحرك الشاعر العذري وراء المرأة في صورتين أو لنقل سياقين:

الأول: صورة النسوة التي تنفرد من بينهن المحبوبة، وذلك كقول المجنون[2]: (من الطويل)

أَبى القَلبُ أَنْ يَنفَكَّ عَن ذِكرِ نِسوَةٍ رِقاقٍ وَلَم يُخلَقْنَ شَوماً وَلا نُكدا

إِذا رُحنَ يَسحَبنَ الذُيولَ عَشِيَّةً وَيَقتُلنَ بِالأَلحاظِ أَنفُسَنا عَمدا

وكقول جميل[3]: (من الطويل)

وَيَحسَبُ نِسوانٌ مِنَ الجَهلِ أَنَّني إِذا جِئتُ إِيّاهُنَّ كُنتُ أُريدُ

فَأَقسِمُ طَرْفَ العينِ أَنْ يُعرَفَ الْهَوَى وَفي النَّفسِ بَونٌ بَينَهُنَّ بَعيدُ

والثاني: مظاهر الأنوثة في المحبوبة ومفاتنها الحسيَّة، كقول المجنون[4]: (من الطويل)

وَيَهتَزُّ مِن تَحتِ الثِّيابِ قَوامُها كَما اهتَزَّ غُصنُ البانِ وَالفَنَنُ النَّضرُ

ويقول قيس لبنى[5]: (من الطويل)

شَهِدتُ عَلى نَفسي بِأَنَّكِ غادَةٌ رَداحٌ وَأَنَّ الْوَجْهَ مِنكِ عَتيقُ

ويقول جميل[6]: (من الطويل)

---

(١) ديوان جميل، ص٩٠.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

(٣) ديوان جميل، ص٦٤.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٥) قيس ولبنى، ص١٣٠.

(٦) ديوان جميل، ص١٢٨.

كَلِفتُ بِجَمّاءِ المَدامِعِ طَفْلةٍ حبيبٍ إلينا قُربُها لو تُناصِفُ
منَ اللُّفِّ أفخاذًا إذا ما تقلَّبتْ منَ اللَّيلِ وهنًا أثقلَتْها الرَّوادفُ
شفاءُ الهَوَى، أمثالُها مُنتَهى المُنَى بها يقتدي البيضُ الكرامُ العفائفُ
قَطُوفُ الخُطَا عِندَ الضُّحَى عَبْلَةُ الشَّوَى إذا استعجلَ المشيَ العِجَالُ النَّحائفُ
أَنَاةٌ كأنَّ الرِّيقَ منها مدامةٌ بُعيدَ الكرى أو ذَاقَةُ المِسْكِ ذائفُ
فَتِلكَ التي هَامَ الفُؤَادُ بِذِكْرِهَا سقاهَا وبَعْضُ الذِّكْرِ لِلقلْبِ شاعفُ

وفي وصف عذوبة ريق المحبوبة نجد قول جميل أيضا[1]: (من الطويل)

وتبسمُ عن غُرٍّ عذابٍ كأنَّها أقاحٍ حكتها يومَ دجنٍ سماؤها
إذا اندفعتْ تمشي الهوينى كأنَّها قناةٌ تعلَّتْ لينها واستواؤها
إذا قعدتْ في البيتِ يشرقُ بيتها وإنْ برزتْ يزدادُ حسنًا فناؤها
قطوفٌ ألوفٌ للحجالِ يزينها معَ الدَّلِّ منها جسمها وحياؤها
منعَّمةٌ ليستْ بسوداءَ سلفعٍ طويلٌ لجيرانِ البيوتِ نداؤها

ومن المفاتن الأنثوية التي يتغنى بها كثير في عزته قوله[2]: (من الطويل)

سِراجُ الدُّجى صِفرُ الحَشا مُنتَهى المُنى كَشَمسِ الضُّحى نَوّامَةٌ حينَ تُصبِحُ
إِذا ما مَشَت بَينَ البُيوتِ تَخَزَّلَت وَمالَت كَما مالَ النَّزيفُ المُرَنَّحُ
تَعَلَّقتُ عَزًّا وَهيَ رُؤدٌ شَبابُها عَلاقَةَ حُبٍّ كادَ بِالقَلبِ يَرجَحُ

١٤- حقل السعادة والرضا:

ويدور في فلك هذا الحقل الدوال الآتية:

" سروري - يطرب - تطيب - قرة - يبسم - اللهو - لهاني - لاهيا - نستلذه - أسعدت - لسعيد - هششت - راض - قانع - وأفرح - مطمئنة - الصفاء - حميد - بشاشة - أبهج - أضاحك - متيسر - بحلو - هنيئا - مريئا - لمثن - يقرّ - وأجمل - لذة - يحلّ - مرضي "

ولا تخرج سياقات هذه الدوال عن السعادة المتمخضة عن الوصل، وأماكن اللقاء والذكريات.

---

(١) السابق، ص٢٢و٢٣.

(٢) ديوان كثير عزة، ص١٠٦و١٠٧.

يقول المجنون[1]: (من الطويل)

سَأَسْتَعْطِفُ الأَيَّامَ فِيكِ لَعَلَّها ... بِيَوْمِ سُروري فِي هَواكِ تَئُوبُ

ويقول أيضا[2]: (من الطويل)

سَقَى اللهُ نَجْدًا مِنْ رَبيعٍ وَصَيِّفٍ ... وَماذا يُرَجَّى مِنْ رَبيعٍ سَقَى نَجدا

بَلَى إِنَّهُ قَدْ كانَ لِلعَيْنِ قُرَّةً ... وَلِلصَّحْبِ وَالرُّكْبانِ مَنْزِلَةً حَمْدا

ويقول قيس بن ذريح[3]: (من الطويل)

أَلا لَيْتَ أَيّامًا مَضَيْنَ تَعُودُ ... فَإِنْ عُدْنَ يَوْمًا إِنَّني لَسَعِيدُ

...

فَإِنْ ذُكِرَتْ لُبْنَى هَشِشْتُ لِذِكْرِها ... كَما هَشَّ لِلثَّدْيِ الدَّرُورِ وَليدُ

ويقول جميل[4]: (من الطويل)

أَلا لَيْتَ شِعْري هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً ... بِوادي القُرى إِنّي إِذَنْ لَسَعِيدُ

كما تدور في فلك الدعاء للمحبوبة بالسعادة حتى إن أساءت للشاعر المحب، وذلك كقول كثير[5]: (من الطويل)

هَنِيئًا مَرِيئًا غَيْرَ داءٍ مُخامِرٍ ... لِعَزَّةَ مِنْ أَعْراضِنا ما اسْتَحَلَّتِ

١٥- حقل الحواس:

تدور دوال هذا الحقل حول الحواس ذاتها، والأفعال التي تدل على عمل الحاسة. ونلاحظ أن الشعراء – في العينة المختارة – قد تناولوا ثلاث حواس هي: (البصر، والتذوق، واللمس). ودوال حقل الحواس هي:

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٢) السابق، ص٩٣.

(٣) قيس ولبنى، ص٧٩و ٨٠.

(٤) ديوان جميل، ص٦٥.

(٥) ديوان كثير عزة، ص٧٨.

" نظرت – بنظرة – لمستها – ألمحت – بصير – عاينتني – فتذوق – ونبصر – يطلّعك – يطالع – لسانيا – يتبصر – ممرّد – أتشخص – براءٍ – أشيمُ – عيني – بطرفي – اللحاظ – الراحتين – الأصابع – مأقها – الأشاجع – محجر – مقلة – شئون – جلدها ".

ومن الشواهد على هذا الحقل الدلالي ما يلي:

١– ما يتعلق بحاسة البصر: يقول المجنون[1]: (من الطويل)

إذا رُحنَ يَسحَبنَ الذّيولَ عَشيّةً   وَيَقتُلنَ بالألحاظِ أنفُسَنا عَمدا

ويقول أيضا[2]: (من الطويل)

نَظَرتُ إليهِنَّ الغَداةَ بِنَظرَةٍ   ولَو نَظَرَت عَيني بِطَرفي تَجَنَّتِ

ويقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

وَيَلبَسُنا اللّيلُ البَهيمُ إذا دَجا   وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُبحِ وَالفَجرُ ساطِعُ

...

هُما بَرَّحا بي مُعوِلَينَ كِلاهُما   فُؤادٌ وَعَينٌ مَأقُها الدَّهرَ دامِعُ

ويقول كثير[4]: (من الطويل)

ولَستُ بِراءٍ نَحوَ مِصرَ سَحابَةً   وَإن بَعُدَت إلاّ قَعَدتُ أشيمُ

٢– ما يتعلق بحاسة اللمس:

يقول المجنون[5]: (من الطويل)

تَكادُ يَدي تَندى إذا ما لَمَستُها   وَيَنبُتُ في أطرافِها الوَرَقُ الخُضرُ

ويقول قيس لبنى[6]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

(٢) لسابق، ص٧٠.

(٣) قيس ولبنى، ص١٠٥ و١٠٨.

(٤) ديوان كثير، ص٣١٩.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٦) قيس ولبنى، ص١٠٧و١٠٨.

وَقَـد نَشَـأت في القَـلبِ مِنـكُم مَـوَدَّةٌ   كَـما نَـشَأَت في الرّاحَـتَـينِ الأَصابِـعُ

...

وَلِلـحُـبِّ آيـاتٌ تَـبَـيَّـنُ بِالـفَـتـى   شُحوبٌ وَتَعـرى مِـن يَـدَيـهِ الأَشاجِـعُ

ومثل ذلك قال المجنون[1]: (من الطويل)

لَقَد ثَبَتَت فـي القَـلبِ مِـنكِ مَحَـبَّةٌ   كَما ثَبَتَـت فـي الرّاحَتَـينِ الأَصابِـعُ

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

يَـكادُ فَضيـضُ المـاءِ يَخـدِشُ جِـلدَها   إِذا اغتَسَـلَت بِالمـاءِ، مِـن رِقَّـةِ الجِلدِ

ويقول كثير[3]: (من الطويل)

وَمُسّـا تُـرابًا كـانَ قَـد مَـسَّ جِلـدَها   وَبيـتا وَظِـلاَّ حَـيـثُ باتَـت وَظَـلَّـتِ

٣- ما يتعلق بحاسة التذوق:

يقول ابن ذريح[4]: (من الطويل)

تُعَـذِّبُـنـي بِالـوِدِّ لُبـنـى وَلَـيـتَـها   تُـكَـلِّـفُ مِـنّـي مِـثـلَـهُ فَـتَـذوقُ

ويقول أيضا، وورد أيضا عند المجنون، البيت القائل[5]: (من الطويل)

فَإِن أَحـيَ أَو أَهـلِك فَلَسـتُ بِـزائِلٍ   لَكُـم حافِـظًا ما بَـلَّ ريـقٌ لِسـانِـيا

١٦- حقل الضوء:

ويندرج تحت هذا الحقل الدوال الآتية:

" توقدت – ضوءها – سنا – برق – لمعه – ذرَّت – الشمس – بروق – الفجر – ساطع – البهيم – دجا – نهار – لوامع – شقائق – قرن – البارق – أبرقت – سراج – البدر – مستنيرة – بَرَقَتْ ".

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٤٦.

(٢) ديوان جميل، ص٧٦.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٧٥.

(٤) قيس ولبنى، ص١٢٨.

(٥) السابق، ص١٦٠. وديوان مجنون ليلى، ص٢٤٣.

وكان الضوء عند العذريين مثيرا لتذكر المحبوبة ومكانها، يقول المجنون[1]: (من الطويل)

بِثَمدينَ لاحَت نارُ لَيلى وَصُحبَتي بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النَّواجِيا
فَقالَ بَصيرُ القَومِ أَلمَحتُ كَوكَبًا بَدا في سَوادِ اللَّيلِ فَردًا يَمانِيا
فَقُلتُ لَهُ: بَل نارُ لَيلى تَوَقَّدَت بِعَليا تَسامى ضَوءُها فَبَدا لِيا

ويقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

أَضَوءُ سَنا بَرقٍ بَدا لَكَ لَمعُهُ بِذي الأَثلِ مِن أَجراعِ بيشَةَ تَرقُبُ
نَعَم إِنَّني صَبٌّ هُناكَ مُوَكَّلٌ بِمَن لَيسَ يُدنيني وَلا يَتَقَرَّبُ

ويتنوع مصدر الضوء في الشعر العذري، فنجد ضوء الفجر في قول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

وَيَلبَسُنا اللَّيلُ البَهيمُ إِذا دَجا وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُّبحِ وَالفَجرُ

ويأتي الضوء في سياق التشبيه التمثيلي بين نبضات القلب وشقائق البرق في قول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

وَلَولا رَجاءُ القَلبِ أَن تَعطِفَ النَّوى لَما حَمَلَتهُ بَينَهُنَّ الأَضالِعُ
لَهُ وَجَباتٌ إِثرَ لُبنى كَأَنَّها شَقائِقُ بَرقٍ في السَّحابِ لَوامِعُ

وفي سياق التشبيه بين وجه المحبوبة وضوء الشمس كقول كثير[5]: (من الطويل)

سِراجُ الدُّجى صِفرُ الحَشا مُنتَهى المُنى كَشَمسِ الضُّحى نَوّامَةٌ حينَ تُصبِحُ

كما جاء الضوء استعارة تصريحية تشبه فيها الخلافة بالمستنيرة، يقول كثير في حق الأمويين في الخلافة[6]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٦.

(٢) قيس ولبنى، ص٥٧.

(٣) السابق، ص١٠٥.

(٤) السابق، ص١٠٧.

(٥) ديوان كثير عزة، ص١٠٦.

(٦) السابق، ص٢٥٠.

وَأنكَرتَ أن ماروكَ في مُستَنيرَةٍ لَكُم حَقُّهما، وَالْحَقُّ لا يَتَبَدَّلُ

١٧- **حقل الكره والبغض:**

ويدور في فلكه الدوال الآتية:

" بغضت - ملّت - يجتوي - البغض - فأعرضن - معرض - صدود - أعداء - الغيظ - قاليا - سخطها - ويحك - ينازعني - كظوم - حرف (مبغضون علي) - خاصمته - خصوم - ذميم - بناقم - عزوفا "

وتتنوع سياقات البغض فنجد **بغض النساء** في البيت المنسوب للمجنون ولكثير[1]: (من الطويل)

وَما أنصَفَت أمّا النِّساءَ فَبَغَّضَت إلَيَّ وَأمّا بِالنَّوالِ فَضَنَّتِ

وبغض الصحبة، كما في قول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

وَهَل يَجتَوي القَومُ الكِرامُ صَحابَتي إذا اغبَرَّ مَخْشيُّ الفِجاجِ عَميقُ

وبغض الهجر والنوى، كقول كثير[3]: (من الطويل)

فَمَا لِلنَّوى لا بارَكَ اللّهُ في النَّوى وَعَهدُ النَّوى عِندَ المُحِبِّ ذَميمُ

وبغض الحب لمن لا يكابده، كقول كثير[4]: (من الطويل)

فَقَد يوجَدُ النَّكسُ الدَّنِيُّ عَنِ الهَوى عَزوفًا وَيَصبو المَرءُ وَهْوَ كَريمُ

كما نجد **بغض الأعداء والوشاة**، كقول جميل[5]: (من الطويل)

لياليَنا إذ نحن نستأنف الهوى بنا، والأعادي والوشاة كُظومُ

...

أتوها بقولٍ لم أكن لأقوله وكلهم حرفٌ عليَّ ظلومُ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٧١، وديوان كثير عزة، ص٧٦.

(٢) قيس ولبنى، ص١٣١.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٣١٧.

(٤) السابق، ص٣١٩.

(٥) ديوان جميل، ص١٩٢.

١٨- **حقل الجماد والآلات:**

ويندرج تحت هذا الحقل:

" الرمح - سهمها - الأديم - العصا - سقف - بساطا - الشامخات - الرواسيا - حد - السيف - القنا - قناة - أثباج (ظهور) - الصوارم - صيقل - المعلَّى (القدح الفائز) - قداحهم - المنيَّح (السهم الخاسر) "

ونلاحظ أن الآلات هنا يتجاذبها سياقان: سياق الغزل، وهو الغالب؛ حيث يستثمر الشاعر العذري آلات الحرب والقتل في التجربة العاطفية، ثم سياق القوة.

وفيما يتعلق بالسياق الأول، يقول المجنون[1]: (من الطويل)

وَيَومٍ كَظِلِّ الرُّمحِ قَصَّرتُ ظِلَّهُ ... بِلَيلى فَلَهّاني وَما كُنتُ لاهِيا

ويقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

رَمَتني لُبَينى في الفُؤادِ بِسَهمِها ... وَسَهمُ لُبَينى لِلفُؤادِ صَيودُ

ويقول جميل[3]: (من الطويل)

على مثلِ حدّ السَّيف، فالحولُ وقتنا ... وذلك عهدٌ يا بثينُ قديمُ

ويقول أيضا[4]: (من الطويل)

إذا اندفعتْ تمشي الهوينى كأنَّها ... قناةٌ تعلَّتْ لينُها واستواؤُها

أما سياق القوة فنجد قول كثير في مدح بني أمية[5]: (من الطويل)

أَبى اللَّهُ للشُّمِّ الأُنوفِ كَأَنَّهُم ... صَوارِمُ يَجلوها بِمُؤتَةَ صَيقَلُ

وفي مدح أمير المؤمنين يقول كثير[6]: (من الطويل)

وَأَنتَ المُعَلّى يَومَ لُفَّت قِداحُهُم ... وَجالَ المَنيحُ وَسطَها يَتَقَلقَلُ

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٦.

(٢) قيس ولبنى، ص٨٠.

(٣) ديوان جميل، ص١٩٣.

(٤) السابق، ص٢٢.

(٥) ديوان كثير عزة، ص٢٥٠.

(٦) السابق، ص٢٤٩.

١٩- حقل القلق والخوف:

ويندرج تحت هذا الحقل الدوال الآتية:

" ريبة – يريب – مريب – يستريب – مخافة – لجنت – أجنت – تجنت – ترعني – الروائع – وجبات – تخافها – أحذر – بلبال – حذار – خائف – الهول ".

وتدور ألفاظ هذا الحقل حول ما كان يكابده الشعراء العذريون من سطوة اجتماعية من جرّاء حبِّهم، فكان القلق والخوف من انكشاف أمر الحب، وكأنه جريمة يرتكبها الشاعر.

ولذلك نلفيه يتساءل[١]: (من الطويل)

وَهَل رِيبَةٌ في أن تَحِنَّ نَجيبَةٌ إلى إلفِها أو أن يَحِنَّ نَجيبُ

وبلغ به الخوف درجة البعد عمن يحبه، فيقول[٢]: (من الطويل)

أُبَعِّدُ عَنكِ النَّفسَ وَالنَّفسُ صَبَّةٌ بِذِكرِكِ وَالمَمشى إِلَيكِ قَريبُ

مَخافَةَ أَن تَسعى الوُشاةُ بِظِنَّةٍ وَأُكرِمُكُم أَن يَستَريبَ مُريبُ

ويقول جميل بعد في القصيدة التي مطلعها: (من الطويل)

أغادٍ أخي مِن آلِ سَلمى فَمُبكِرُ أبِن لي أغادٍ أنت أم مُتَهَجِّرُ

يقول بعد أن جرَّد من نفسه شخصا يخاطبه[٣]: (من الطويل)

وَأَعرِضْ إذا لاقَيتَ عَينًا تَخافُها وَظاهِر بِبُغضٍ إِنَّ ذَلِكَ أَستَرُ

...

وَما قُلتُ هَذا فَاعلَمَنَّ تَجَنُّبًا لِصَرمٍ وَلا هَذا بِنا عَنكَ يَقصُرُ

وَلَكِنَّني - أَهلي فِداؤُكَ - أَتَّقي عَلَيكِ عُيونَ الكاشِحينَ وَأَحذَرُ

كما يأتي الخوف والقلق في سياق العشق؛ حيث إن الشاعر المحب يخشى على محبوبته من أي أذى أو ألم، وإن كان حدثا عاديا. يقول قيس لبني[٤]: (من الطويل)

وَأَفرَحُ إن تُمسي بِخَيرٍ وَإِن يَكُن بِها الحَدَثُ العادِيُّ تَرعَني الرَّوائِعُ

---

(١) السابق، ص٤٢.

(٢) السابق، ص٤٣.

(٣) ديوان جميل، ص٩١.

(٤) قيس ولبني، ص١٠٥.

كما يقترن حقل القلق بسياق الهجر، إذ يخفق القلب مخافة الفراق. يقول قيس لبنى[1]:
(من الطويل)

وَلَولا رَجاءُ القَلبِ أَن تَعطِفَ النَّوى لَما حَمَلَتهُ بَينَهُنَّ الأَضالِعُ
لَهُ وَجَباتٌ إِثرَ لُبنى كَأَنَّها شَقائِقُ بَرقٍ في السَّحابِ لَوامِعُ

ويأتي حقل الخوف في سياق وصف الناقة المجتازة الصحارى وأهوالها كقول كثير[2]: (من الطويل)

مُناقِلَةٌ عُرضَ الفَيافي شِمِلَّةٌ مَطِيَّةُ قَذافٍ عَلى الهَولِ مَبعَدِ

٢٠- حقل اللوم والعذل:

ونلتقي في هذا الحقل بآفات الحب والمحبين من الوشاة والرقباء، وما يلقاه الشاعر من لوم ولائمين على حبه.

يقول ابن حزم: " وللحب آفات، فأولها العاذل... ومن آفات الحب الرقيب، وإنه لحمى باطنة، وبرسام ملح، وفكر مكب... ومن آفات الحب الواشي، وهو على ضربين أحدهما واش يريد القطع بين المتحابين فقط... وأكثر ما يكون الواشي خال المحبوب..."[3]

أما عن الدوال التي وردت في الشعر العذري من هذا الوادي الدلالي فهي:

" واشمت – الوشاة – رقيب – ألام – لحى – تواشوا – الأعادي – الكاشحين – ملامة – نهيهم – اللوم – نميم – لئيم – أعاذلتي – العتبى – ملومة – المحمَّل (الواشي) "

والملاحظ في شعر العذريين أن الوشاة والرقباء وما يصادفه الشاعر من لوم وعذل أمر يشكل غصَّة في حلق هؤلاء الشعراء.

يقول المجنون[4]: (من الطويل)

---

(١) السابق، ص١٠٧.

(٢) ديوان كثير، ص١٣١.

(٣) طوق الحمامة، مرجع سابق، ص٦٠و٦٤و٦٧.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص٤٢.

أَحَـقًّـا عِبـادَ اللّهِ أن لَـسـتُ وارِدًا وَلا صـادِرًا إلا عَـلَـيَّ رَقـيـبُ

ويقول أيضا[1]: (من الطويل)

لَـحى اللّهُ أقـوامًا يَقـولـونَ إنَّـنا وَجَـدنا طَـوالَ الدَّهـرِ لِلحُـبِّ شافِيا

...

إذا مـا جَلَـسنا مَجلِـسًا نَسـتَلِذُّهُ تَواشَـوا بِنا حَتّـى أَمَـلَّ مَـكانِيا

...

فَـلَـو أنَّ واشٍ بِاليَـمامَـةِ دارُهُ وَداري بِأعـلى حَضـرَمَوتَ اهتَـدى لِيا

...

ألا أيُّـها الـواشـي بِلَيـلى ألا تَـرى إلى مَـن تَشيها أو بِمَـن جِئـتَ واشِيا

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

أعاذِلَـتي فيها لكِ الـويلُ أقـصري مِـن اللَّـومِ عنِّـي اليـومَ أنـتِ فِداؤها

ويقول جميل أيضا[3]: (من الطويل)

فَلَـيتَ وُشـاةَ النـاسِ بَينـي وَبَينَـها يَـذوفُ لَـهُـم سُمّاً طَـماطِمُ سـودُ

ويقول كثير بارزا ما يتحدث به الواشون[4]: (من الطويل)

وَخَبَّـرَها الواشـونَ أنّـي صَـرَمتُـها وَحَـمَّـلَها غَـيـظًا عـلَـيَّ المُـحَـمِّلُ

وقد يكون اللوم والعتاب آتيًا من قبل المحبوبة، كقول كثير[5]: (من الطويل)

فَإنْ تَكُـنِ العُـتـبى فَأهـلاً وَمَـرحَبًا وَحُقَّـت لَـها العُتـبى لَديـنا وَقَلَّـتِ

---

(١) السابق، ص٢٢٧و ٢٢٩.

(٢) ديوان جميل، ص٢٢.

(٣) السابق، ص٦٤.

(٤) ديوان كثير، ص٢٤٧.

(٥) السابق، ص٧٩.

٢١- حقل النوم والسكون:

ويدور في فلكه الدوال الآتية:
" بتّ - أستغشى - نعسة - مسهد - استقلت - بالنيام - المضاجع - ينام - ضجيع - النائمين - نوم - الكرى - نوّامة - رقود - اطمأنت - أرفأنت - سكن - الصماء - راحة - تهْدِنهُ - ثابت - أبيتن - قعود - واقف - عرّسوا "

النوم عند الشاعر العذري حالة يلجأ إليها الشاعر مضطرا ربما يظفر بلقاء من يحب، فقد ورد عند مجنون ليلى وقيس لبنى البيت القائل[1]: (من الطويل)

وَإِنّـي لأَستَغـشي وَمـا بِـيَ نَعـسَةٌ ... لَـعَلَّ خَـيالاً مِنـكِ يَلـقى خَـيالِيـا

أما الأصل فهو أن يرغب الشاعر عن النوم من جرّاء النوى، يقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

فَما أَنا إِن بانَت لُبَينى بِهاجِعٍ ... إِذا ما إِستَقَلَّت بِالنِيامِ المَضاجِعُ
وَكَيفَ يَنامُ المَرءُ مُستَشعِرَ الجَوى ... ضَجيعَ الأَسى فيهِ نِكاسٌ رَوادِعُ

ونلاحظ أن السكون جاء أيضا للدلالة على أمر: الرسوخ. ومن الشواهد على هذا المعنى، ما ورد عند الشعراء من وصف حبهم بالرسوخ والثبات، ومن ذلك قول المجنون[3]: (من الطويل)

فَلَو أَنَّ ما بي بِالحَصى فَلَقَ الحَصى ... وَبِالصَخرَةِ الصَمّاءِ لاَنْصَدَعَ الصَخرُ

وقول جميل[4]:(من الطويل)

إِذا قُلتُ: ما بي يا بُثَينَةُ قاتِلي ... مِنَ الْوَجْدِ قالَت: ثابِتٌ وَيَزيدُ

٢٢- حقل التذكر والنسيان:

يندرج تحت سياق التذكر الدوال الآتية:

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩، وقيس ولبنى، ص١٦١.

(٢) قيس ولبنى، ص١٠٤.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٣.

(٤) ديوان جميل، ص٦٣.

" ذكرك – ذكراك – يذكرنيها – خطرة – خطرت – صحا "

ويندرج تحت سياق النسيان:

" ينساها – سلوة – ينسني – سلوت – سلوًّا – سيسليك – ناسى – ساهيا – يغفل – تسلّت – يذهل "

ولا يخرج التذكر في السياق الذري عن تذكر المحبوبة، فيقول المجنون[1]: (من الطويل)

وَإنّي لَتَعروني لِذِكراكِ نَفضَةٌ كَما إنتَفَضَ العُصفورُ بَلَّلَهُ القَطرُ

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

يُذَكِّرُنيها كُلُّ ريحٍ مَريضَةٍ لَها بِالتِّلاعِ القاوِياتِ وَئيدُ

وهذا البيت عند كثير برواية[3]: (من الطويل)

يُذَكِّرُنيها كُلُّ ريحٍ مَريضَةٍ لَها بِالتِلاعِ القاوِياتِ نَسيمُ

ويقول جميل أيضا[4]: (من الطويل)

إذا خطرتْ من ذكرِ بثنةَ خطرةٌ عصتني شئونُ العينِ فانهلَّ ماؤها

أما سياق النسيان فهو سياق محاولة الخلاص؛ " فمن الطبيعي أن تحدث الشاعر العذري نفسه بمحاولة الخلاص من ألم العشق المحروم، العنيف، الحار، الذي لا يبرده وصل، أو أمل في وصل، وربما نزعت إرادته العاقلة إلى الرغبة في السلو؛ إراحة لقلبه المعذب، وتخلصًا من لذعة الحرمان، ولكنه ما إن يشاور قلبه حتى يتمرد هذا القلب عليه، ويخرج عن طوع عقله وإرادته، ويحيل أملهما في النسيان والسلوى إلى سراب، فإذا بالشاعر قد فقد سلطانه على قلبه، وإذا بهذا القلب يندفع في تيار العشق، غير مستجيب لنزوع إرادة، أو منطق عقل."[5]

ومن الشواهد على محاولة السلوى قول المجنون[6]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٢) ديوان جميل، ص٦٥.

(٣) ديوان كثير، ص٣١٨.

(٤) ديوان جميل، ص٢١.

(٥) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، ص٤٥٣.

(٦) ديوان مجنون ليلى، ص٧١.

أقامَت بأعلى شُعبَةٍ مِن فُؤادِهِ   فَلا القَلبُ يَنساها وَلا العَينُ مَلَّتِ

وقوله[1]: (من الطويل)

فَيا حُبَّها زِدني جَوىً كُلَّ لَيلَةٍ   وَيا سَلوَةَ الأَيّامِ مَوعِدُكَ الحَشرُ

وقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

أَتَصبِرُ لِلبَينِ المُشِتِّ مَعَ الجَوى   أَمِ اِنتَ اِمرُؤٌ ناسي الحَياءِ فَجازِعُ

وقوله[3]: (من الطويل)

وَبَينَ الحَشا وَالنَّحرِ مِنّي حَرارَةٌ   وَلَوعَةُ وَجدٍ تَترُكُ القَلبَ ساهِيا

وقول كثير[4]: (من الطويل)

فَإِنَ سَأَلَ الواشُونَ فِيمَ صَرَمتَها   فَقُل نَفسُ حُرٍّ سُلِّيَتْ فَتَسَلَّتِ

وقوله[5]: (من الطويل)

صَحا قَلبُهُ يا عَزَّ أَو كادَ يَذهَلُ   وَأَضحى يُريدُ الصَّرمَ أَو يَتَبَدَّلُ

٢٣- حقل الثوب:

ونتناول في هذا الحق ما ورد في الشعر العذري من دوال ذات دلالة على الثياب، وما يلبس من برد وحواش. ووردت في العينة هذه الدوال:

" لاثت – سب – القز – ديباجة – مؤصد – ردائيا – ويلبسنا – بردها – حواشي – العمائم "

وترد هذه الدوال تارة في سياق وصف ثياب المحبوبة إبان لقاء الشاعر بها، وذلك كقول المجنون[6]: (من الطويل)

وَتَهتَزُّ لَيلى العامِرِيَّةُ فَوقَها   وَلاثَت بِسِبٍّ القَزِّ ذا غُدُرٍ جَعدا

---

(١) السابق، ١٠٢.

(٢) قيس ولبنى، ١٠٤.

(٣) السابق، ١٦٠.

(٤) ديوان كثير، ص٧٧.

(٥) السابق، ٢٤٧.

(٦) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

وقوله أيضا[1]: (من الطويل)

وَعَهدي بِلَيلى وَهْيَ ذاتُ مُؤَصَّدٍ تَرُدُّ عَلَينا بِالعَشِيِّ المَواشِيا

وعند كثير[2]: (من الطويل)

وقد درّعوها وهْيَ ذات مؤصد مَجوبٍ ولّما يَلبَسِ الدِرعَ ريدُها

وتارة أخرى ترد الدوال في سياق وصف المحبوبة نفسها، كتشبيه وجهها بالحرير، كما ورد عند المجنون في قوله[3]: (من الطويل)

وَوَجهٍ لَهُ ديباجَةٌ قُرَشِيَّةٌ بِهِ تُكشَفُ البَلوى وَيُستَنزَلُ القَطرُ

ومن وصف المحبوبة أيضا قول كثير[4]: (من الطويل)

مُنَعَّمَةٌ لو يَدرُجُ الذَرُّ بَينَها وَبَينَ حَواشِي بُردِها كَادَ يَجرَحُ

ويستعير قيس بن ذريح من حقل الثياب دال " يلبسنا " ليرتديه دال " الليل " في بيته[5]: (من الطويل)

وَيَلبَسُنا اللَّـيلُ البَـهيمُ إِذا دَجا وَنُبصِرُ ضَـوءَ الصُّـبحِ وَالفَجـرُ ساطِعُ

٢٤- حقل العقل:

ودارت في رحابه المفردات التالية:

" عقلي – فكرت – أدركت – عالما – حكيما – أهذي – باليا – خيالا – تفهمي – اللب – فهيم "

ومن شواهده قول جميل[6]: (من الطويل)

وَإِن قُلتُ: رُدّي بَعضَ عَقلي أَعِش بِهِ مَعَ النَّاسِ. وَقَالَت: ذاكَ مِنكَ بَعيدُ

...

---

(١) السابق، ص٢٢٧.

(٢) ديوان كثير عزة، ص١٢٦.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

(٤) ديوان كثير عزة، ص١٠٦.

(٥) قيس ولبنى، ص١٠٥.

(٦) ديوان جميل، ص٦٣.

إذا فَكَّرتْ قالَتْ: قَدِ إدركتُ وُدَّهُ   وَما ضَرَّني بُخلٌ، فَفيمَ أجودُ؟

وقول كثير[1]: (من الطويل)

فَما بِرِباعِ الدارِ أن كُنتُ عالِمًا   وَلا بِمَحَلِّ الغانِياتِ أَهيمُ
سَأَلتُ حَكيمًا أَينَ صارَت بِها النَوى   فَخَبَّرَني ما لا أُحِبُّ حَكيمُ

٢٥- حقل الزينة وأدواتها:

واندرج تحت هذا الحقل الدوال الآتية:

" فزني – المدري – كفاثور– الرخام – الوشاح – كحلها – للحجال – يزينها – الدَّل – تكحل ".

ومن السياقات التي وردت فيها مادة (زين)، قول المجنون[2]: (من الطويل)

فَيا رَبِّ إِذ صَيَّرتَ لَيلى هِيَ المُنى   فَزِنّي بِعَينَيها كَما زِنتَها لِيا

وقول جميل[3]: (من الطويل)

قطوفٌ ألوفٌ للحجالِ يزينها   معَ الدَّلِّ منها جسمها وحياؤها

ومن أمثلة آلات الزينة، قول جميل[4]: (من الطويل)

سَبَتني بِعَينَي جُؤذُرٍ وَسطَ رَبرَبٍ   وَصَدرٌ كَفاثورِ الرُخامِ وَجيدُ
تَزيفُ كَما زافَت إِلى سَلِفاتِها   مُباهِيَةٌ طَيَّ الوِشاحِ مَيودُ

وقد ورد البيت الأخير عند كثير عزة أيضا بنصه.

وقول المجنون[5]: (من الطويل)

إِذا حَرَّكَ المِدرِيُّ ضَفائِرَها العُلا   مَجَجنَ نَدى الرَيحانِ وَالعَنبَرَ الوَردا

---

(١) ديوان كثير عزة، ص٣١٦.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٩.

(٣) ديوان جميل، ص٢٣.

(٤) السابق، ص٦٦.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٩٤.

٢٦- حقل العطاء:

والعطاء عند الشعراء العذريين لا يكاد يذكر إلا لكي ينفى؛ حيث إن المحبوبة بخيلة بالجود، تضن على شاعرها بالقرب. ودواله هي:

" النوال - تجود - يعط - سأمنح - بنائل - جداك - عطاؤها - جادت "

يقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

فَلا اليَأسُ يُسليني وَلا القُربُ نافِعي ... ولُبنى مَنوعٌ ما تَكادُ تَجودُ

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

لقد كنتُ أرجو أن تجودي بنائلٍ ... فأخلفَ نفسي من جداكِ رجاؤها

...

إذا قلتُ قد جادتْ لنا بنوالها ... أبتْ ثمَّ قالت خطَّةٌ لا أشاؤها

وقد يكون العطاء مجازيا، كقول جميل[3]: (من الطويل)

سأمنَحُ طَرفي حينَ أَلقاكِ غَيرَكُم ... لِكَيما يَرَوا أَنَّ الهَوى حَيثُ أَنظُرُ

٢٧- حقل الطير:

ودوال هذا الحقل تتناول الطيور الواردة في الشعر العذري، وهي:

" حمامة - العصفور - لقمريتان - طار - غراب - عشا - جناحك - ورقاء"

ومن هذه الدوال ما جاء متصلا بالمحبوبة وذكرها، وهو العصفور، ومن شواهده قول المجنون[4]: (من الطويل)

وَإِنّي لَتَعروني لِذِكراكِ نَفضَةٌ ... كَما اِنتَفَضَ العُصفورُ بَلَّلَهُ القَطرُ

---

(١) قيس ولبنى، ص٧٩.

(٢) ديوان جميل، ص٢١و٢٢.

(٣) السابق، ص٩٢.

(٤) ديوان مجنون ليلى، ص١٠٢.

ومنها ما جاء متصلا بالهجر، وهو الغراب، الذي شاع اسمه بغراب البين، كقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

أَلا يا غُرابَ البَينِ ما لَكَ كُلَّما ذَكَرتَ لُبَينى طِرتَ لي عَن شِماليا
أَعِندَكَ عِلمُ الغَيبِ أَم لَستَ مُخبِري عَنِ الحَيِّ إِلّا بِالَّذي قَد بَدا لِيا
فَلا حُمِلَت رِجلاكَ عُشّا لِبَيضَةٍ وَلا زالَ عَظمٌ مِن جَناحِكَ واهِيا

في حين جاءت الحمامة متصلة بمعنى الحنين، كقول المجنون[2]: (من الطويل)

لَعَمري لَقَد أَبكَيتِني يا حَمامَةَ الـ عَقيقِ وَأَبكَيتِ العُيونَ البَواكِيا

وكقوله أيضا[3]: (من الطويل)

أَلا قاتَلَ اللَهُ الحَمامَةَ غُدوَةً عَلى الغُصنِ ماذا هَيَّجَت حينَ غَنَّتِ

وقد يأتي حقل الطير باعتباره مظهرا من مظاهر الطبيعة، كقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

فَلا وَالَّذي مَسَّحتُ أَركانَ بَيتِهِ أَطوفُ بِهِ فيمَن يَطوفُ وَيَحصِبُ
نَسيتُكِ ما أَرسى ثَبيرٌ مَكانَهُ وَما دامَ جارا لِلحَجونِ المُحَصَّبُ
وَما سَجَعَت وَرقاءُ تَهتِفُ بِالضُحى تُصَعِّدُ في أَفنانِها وَتُصَوِّبُ
وَما أَمطَرَت يَوما بِنَجدٍ سَحابَةٌ وَما اِخضَرَّ بِالأَجراعِ طَلحٌ وَتَنضُبُ

٢٨- حقل الشـــك:

ودواله:

" زعمت – ظنت – تخال – يحسبني – تكذبني – الغش – يمتري "

ومن شواهده قول المجنون[5]: (من الطويل) .

وَقَد زَعَمَت أَنّي سَأَبغي إِذا نَأَت بِها بَدَلاً يا بِئسَ ما بِيَ ظَنَّتِ

---

(١) قيس ولبنى، ص١٦١.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٢٢٨.

(٣) السابق، ص٦٩.

(٤) قيس ولبنى، ص٥٩.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٧١.

وقوله أيضا[1]: (من الطويل)

على كَبِدٍ قَد كادَ يُبدي بِها الهَوى   نُدوبًا وبَعضُ القَومِ يَحسَبُني جَلدا

وقول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

تُكَذِّبُني بِالوِدِّ لُبنى ولَيتَها   تُكَلَّفُ مِـنّي مِثلَهُ فَتَذوقُ

وقول جميل[3]: (من الطويل)

وَمَن كانَ في حُبّي بُثَينَةَ يَمتَري   فَبَرقاءُ ذي ضـالٍ عَلَيَّ شَهـيدُ

٢٩- حقل الصبر:

وتدور في رحاب هذا الحقل الدوال الآتية:

" تجلدا – صابر – تطيق – الصبر – مطيق – أتصبر – حليم "

ومن شواهد هذا الحقل قول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

أُجيبُ بِلُبنى مَن دَعاني تَجَلُّدا   وَبي زَفَراتٌ تَنجَلي وَتَعودُ

وقوله أيضا[5]: (من الطويل)

وَحَدَّثتَني يا قَلبُ أَنَّكَ صابِرٌ   عَلى البَينِ مِن لُبنى فَسَوفَ تَذوقُ

فَمُت كَمَدًا أَو عِش سَقيمًا فَإِنَّما   تُكَلِّفُني مالا أَراكَ تُطيقُ

ويقول جميل[6]: (من الطويل)

عَجِبتُ بِتَكلافي بِكُم وَصَبابَتي   عَلى حِيَنَ قالَ النّاسُ: أَنتَ حَليمُ

---

(١) السابق، ص٩٣.

(٢) قيس ولبنى، ص١٢٨.

(٣) ديوان جميل، ص٦٧.

(٤) قيس ولبنى، ص٨٠.

(٥) السابق، ص١٢٩.

(٦) ديوان جميل، ص١٩٣.

٣٠- حقل القوة والعزة:

ودار في فلكه الدوال الآتية:

" للشم – الأنوف – جلادة – وحشية – وحشًا – جحفل – وقارك "

ولقد جاءت هذه الدوال في سياق مدح الخليفة الأموي عند كثير، وقد مرّ في الحقول السابقة الإشارة إلى ذلك.

يقول كثير[1]: (من الطويل)

وَأَنتَ المُعَلّى يَومَ لُفَّت قِداحُهُم ... وَجالَ المَنيحُ وَسطَها يَتَقَلقَلُ

وَمِثلُكَ مِن طُلابِها خَلَصَت لَهُ ... وَقارُكَ مَرضِيٌّ وَرَبعُكَ جَحفَلُ

...

أَبى اللَهُ لِلشُمِّ الأُنوفِ كَأَنَّهُم ... صَوارِمُ يَجلوها بِمُؤتَةَ صَيقَلُ

وقد يأتي معنى القوة فيما يتظاهر به الشاعر العذري من قوة ظاهرة أمام الناس، بيد أنه مكلوم جريح من وراء ذلك من جراء تباريح شوقه.

يقول كثير[2]: (من الطويل)

فَإِمّا تَرَيني اليَومَ أُبدي جَلادَةً ... فَإِنّي لَعَمري تَحتَ ذاكَ كَليمُ

٣١- حقل الفحش والبذاءة:

ودار في رحاب هذا الحقل الدوال الآتية:

" سلفع – فحشها – بذاؤها – شريرة – الخنا – بئس "

وقد جاءت هذه الدوال في سياق الدعاء للمحبوبة والثناء عليها، كقول جميل[3]: (من الطويل)

منعَّمةٌ ليستْ بسوداءَ سلفعٍ ... طويلٌ لجيرانِ البيوتِ نداؤها

فدتكِ من النّسوانِ كلُّ شريرةٍ ... صخوبٍ كثيرٍ فُحشها وبذاؤها

---

(١) ديوان كثير عزة، ص٢٤٩و٢٥٠.

(٢) السابق، ص٣١٧.

(٣) ديوان جميل، ص٢٣.

وفي سياق حفظ المشاعر والأسرار، كقول جميل أيضا[1]: (من الطويل)

أَأكتُمُ مَا بِيْ مِنكِ ثُمَّ أَبُثُّهُ رُوَاةَ الْخَنَا، إِنِّيْ إِذَنْ لَلَئِيمُ

٣٢- حقل الخمر:

وقد دار في فلكه الدوال الآتية:

" الـــراح - أنهلت - علَّـــت - مـــدامة - النزيف (السكران) - خمطة (الخمرة النادرة) "

أما السياقات الدلالية التي ورد فيها هذا الحقل؛ فتتمثل أولا في سياق وصف ريق المحبوبة؛ حيث يشبهه الشاعر بالخمر، وهذا معهود في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي؛ حيث إن " ماء ريق المحبوبة البارد ليس ماء من الذي ألفه الناس، فهو خمر ذات صفات نادرة، تسبقها روائحها الذكية. "[2]

وفي هذا السياق يصادفنا قول المجنون[3]: (من الطويل)

أَلامُ عَلى لَيلى وَلَو أَنَّ هامَتي تُداوى بِلَيلى بَعدَ يُبسٍ لَبُلَّتِ
بِذي أُشُرٍ تَجري بِهِ الراحُ أُنهِلَت تَخالُ بِها بَعدَ العِشاءِ وَعَلَّتِ

وثانيا في سياق وصف مشية المحبوبة متبخترة، فيشبهها الشاعر العذري بالسكران المترنح، كقول كثير[4]: (من الطويل)

إِذا ما مَشَت بينَ البُيوتِ تَخَزَّلَت وَمالَت كَما مالَ النَزيفُ المُرَنَّحُ

وثالثا في سياق الفخر ببني أمية، حيث يصف كثير مكائد أعدائهم بالخمرة النادرة المدسوسة، فيقول[5]: (من الطويل)

إِذا الناسُ ساموكُم مِنَ الأَمــرِ خُطَّةً لَهــا خَـــمطَةٌ فيـــها السِّـــمامُ المُثَـــمَّلُ
أَبى اللَّـــهُ لِلشُّـــمِّ الأُنـــوفِ كَأَنَّهُم صَـــوارِمُ يَجلوها بِـــمُـــؤتَةَ صَيـــقَلُ

---

(١) السابق، ص١٩٣.

(٢) رمز الماء في الأدب الجاهلي، مرجع سابق، ص١٥٨.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٧٠

(٤) ديوان كثير عزة، ص١٠٦.

(٥) السابق، ص٢٥٠.

وبعد هذا التطواف بالحقول الدلالية عند العذريين، نرى أن المعجم الشعري عندهم حفل بالدوال العديدة، والحقول المتمايزة؛ مما يجعل للتجربة الشعرية التي موضوعها الحب في المقام الأول أبعادا متشعبة، ومن ثم رؤى متسعة.

فإن هذا الحشد من الحقول الدلالية يدل على أن الشاعر العذري كان يوظف خلال تجربة الغزل العفيف أدوات حضارية وأدبية، بعدت بالقصائد عن التكلف والتصنع، ولم تتحول الأشعار إلى مجرد متنفس يتسم بطابع السيرة الذاتية المحضة.

الفصـــل الـــرابع

السياقات والتحولات الدلالية
وأثرها في بنـــاء الصورة الشعرية

تمهيد

ينطلق الكثير من الدارسات التطبيقية في دراسة الصورة الشعرية أو معالجتها من الأطر أو القوالب الثابتة التي حددها البلاغيون القدامى في علم البيان.

وعندما يشرع الدارس في دراسة جانب الصورة الشعرية في شعر شاعر أو عند اتجاه شعري بعينه، فإنه يحار وسط التقسيمات العديدة الموجودة في كتب البلاغة، إلى أي تقسيم يذهب في تحليله؛ حيث كان البلاغيون يقسمون التشبيه والاستعارة إلى أقسام عديدة تبعًا لاعتبارات مختلفة.

ويرى الباحث أن صبَّ هذه القوالب المنجزة مسبقًا على الدرس الأسلوبي أمر فيه تجاهل لخصوصية منطقة عمل كل من البلاغة من ناحية، والأسلوبية من ناحية أخرى. فحين نأتي مثلاً إلى تقسيم الاستعارة إلى ترشيحية ومطلقة وتجريدية، ثم نجعله منطلقًا لدراسة الاستعارة في شعر العذريين، ستستحيل الدراسة دراسة بلاغيةً أقرب منها إلى الأسلوبية.

صحيح أن هناك التقاءً وتماسًا وحميمية لا يجوز إغفالها بين البلاغة والأسلوبية، بيد أن المراد هو التركيز على نقاط الخصوصية حين يكون الدرس أسلوبيًا في المقام الأول.

" فالدارسون في البلاغة، والأسلوبية اليوم يعترفون بوجود منطقة مشتركة بين (البلاغة)، و(الأسلوبية) يعملون، كما يعمل علماء النص، على دراستها، والإفادة منها، خاصة ما يسمى بـ(الحزمة الأسلوبية)، أي ما في النص من مؤشرات دالة، أو ذات دلالة: وهي (المؤشرات) التي تتداخلها: – صور البلاغة؛ وحسّ الجمال، والجمالية.."[1]

لهذا، ولما كان التحليل الأسلوبي يُعنى ببيان كيفية إنتاج المعنى، وكيفية عرض الدلالة من خلال التشكيل اللغوي، رأينا أن نعالج الصورة الشعرية من منطلق الأطر الدلالية الجامعة لها؛ حيث " تنشأ مجموعات من

---

(١) النَّصُّ والأسلوُبيَّة بين النظرية والتطبيق *دراسة*، لعدنان بن ذريل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص٤٨.

الصور المختلفة فيما بينها؛ لكنها بنوع من ردود الفعل المتسلسلة حول موضوع واحد تمثل بنية متكاملة."[1] وفي أثناء التحليل نهرع إلى الدرس البلاغي؛ لنستقي منه طبيعة الصورة الشعرية؛ لندرك كنهها وبناءَها.

ويجدر بنا قبل الولوج في الحديث عن الصورة عند العذريين، أن نحدد ما مفهوم الصورة الذي ينطلق منه التحليل في هذا الفصل.

إن المراد بالصورة هنا هو الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، وتتمثل أهمية الصورة الفنية للناقد في كونها " وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره المهمة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه."[2]

أما عن الصورة الشعرية لدى الشعراء العذريين، فإنها متهمة بالبساطة وبالابتعاد عن التفنن. يقول الدكتور عبد القادر القط: " فالشاعر يعبر – في الأغلب – تعبيرًا تلقائيًا بلا محاولة للإبداع أو " للتفنن " معتمدًا على حرارة العاطفة وإيحاء الألفاظ المرتبطة بالمشاعر والانفعالات.

ويلاحظ الدارس أن الشعر العذري قليل الاحتفال بالتشبيهات والمجازات التي كثيرًا ما يستعين بها الشعراء في " تركيب " الصورة الشعرية "[3]

وهذا ما عناه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أيضًا حين تحدث عن ظاهرة الغزل في الشعر الأموي، فقال: " نلاحظ أن شعراءه لم يحتفلوا بالصورة الشعرية احتفال الجاهليين بها، ومن ثم لم يعمدوا إلى بنائها بناءً فنيًا وبلاغيًا خالصًا على نحو ما رأينا في ... غزل امرئ القيس والحادرة، وما نراه في غزل غيرهما من شعراء الجاهلية الآخرين الذين راحوا يتخذون من الوسائل البلاغية المعروفة، خاصة من التشبيه

---

(١) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، للدكتور صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص ٣٢٢.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، للدكتور جابر عصفور. المركز الثقافي العربي. ط٣ ١٩٩٢، ص٧.

(٣) في الشعر الإسلامي والأموي، ص١٣٩.

والاستعارة، طريقًا إلى بناء هذه الصورة الفنية والجمالية وإحكام صناعتها، ولكنهم نظروا إليها بوصفها وسيلة فنية لتجسيم أحاسيسهم النفسية ورصد جيشانهم العاطفي...".[1]

ويصدق هذا الكلام – إلى حد كبير – إذا ما نظرنا إلى الكمّ وحده؛ أي إلى عدد الصور الشعرية مقارنة بالكم عند غيرهم من الشعراء السابقين عليهم واللاحقين. لكن إذا ما تحدثنا عن التفنن في صناعة الصورة، فهذا شيء آخر يتعلق بالكيف. ومن ثم فالسؤال المطروح الذي يأتي هذا الفصل للإجابة عنه: هل بالفعل كان الشعراء العذريون غير مكترثين بالصورة البيانية؛ وإنما كانت براعتهم الفنية – كما يقول الدكتور شكري الفيصل – " كانت قبل كل شيء، وأكثر كل شيء، في تعرفهم لسرائر النفوس وفي عرضهم لها عرضًا يسيرًا."[2]

فهل كان الشاعر العذري كذلك أم كانت له براعته الفنية في تقديم صور شعرية أسهمت في إنتاج المعنى الأدبي والدلالة الفنية والجمالية؟

وقد ألمح إلى ما نحاول إثباته أسلوبيًا الدكتور محمد حسن عبد الله؛ حيث قال:

" إنه من الشائع بين دارسينا أن الشعر العذري شعر نفسي لا يهتم ببناء التجربة بناءً فنيًا عقليًا قدر اهتمامه بأسرار نفس الشاعر، وقد لا نجد ما يقنعنا بذلك... فليس العقل هو الغائب في القصيدة العذرية، وليست النفس والمشاعر هي المتحدثة في تلك القصيدة، إنهما ماثلان معًا، في البناء أصلاً، أو في أهم عناصره: اختيار المعاني والصور."[3]

وابتداءً ينبغي التنبيه على أن الغرض من هذا الفصل ليس إحصاء عدد التشبيهات والاستعارات، أو تتبع الصور الشعرية بغية وضعها في قوالبها البلاغية المعروفة. بل كما يقول فولفجانج إيسّر عن التفاعل بين

---

(١) بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص٢١، و٢٢.

(٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، للدكتور شكري الفيصل. دار العلم للملايين – بيروت، ط٧، ١٩٨٦ ص٣٢٨، وانظر السابق ص١٤٠.

(٣) الحب في التراث العربي، مرجع سابق، ص٢٤٤، و٢٤٥.

النص والقارئ: " فالأديب والقارئ ينبغي أن يشتركا في لعبة الخيال، والحقيقة أن هذه اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة. وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجًا؛ أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته."[1] ومن ثم فهذا الفصل يعنى بدراسة كيفية بناء الصورة في الشعر العذري، وكيفية إنتاجها للمعنى الأدبي، وذلك من خلال تتبع السياقات الدلالية لبنية التشبيه، والتحولات الدلالية لبنية الاستعارة، وكذلك الغايات الدلالية لبنية الكناية، كمحاولة لتأكيد احتفال هذا الشعر بالتشبيهات والاستعارات والصور الشعرية.

وفي رأينا أن الاحتفال المنشود لابد أن يكون كيفيًّا في المقام الأول قبل أن يكون كميًّا.

---

(١) فعل القراءة. نظرية في الاستجابة الجمالية. تأليف: فولفجانج إيسّر. ترجمة: د. عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٢، ص١١٦.

التشبيـــــه

" التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، منٍ جهةٍ واحدة، أو جهـات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبةً كليةً لكان إياه."[1]

وعرفه العلوي بأنه: " الجمع بين شيئين أو الأشياء بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها."[2]

وتتميز بنية التشبيه عن غيرها من البنى، أنها " تعتمد في أداء مهمتها على الاحتفاظ للدوال بقدر ما من مرجعيتها المعجمية، وتركـز فاعليتهـا على العلاقة القائمة بين الدوال."[3]

وقد وظف الشعراء العذريون بنية التشبيه في صرف الانتبـاه إلـى سياقات دلالية بعينها تستأثر باهتمام المتلقي؛ وذلك لما للتشبيه من " أثر في إثراء الدلالة، وإكساب السياق الوارد فيه قدرًا من الحيوية، مبعثها طبيعـة العلاقة بين الطرفين؛ ذلك أن طبيعة الدلالة الناجمة عن التشبيه تقتـضي التعدد، بمعنى وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما، ولكي تتحقق هذه الدلالة فلابد من وجود علاقة جدلية بينهما؛ أي أن هناك موافقة ومخالفـة تجعل بينهما نوعَ ارتباط... وهو ما يثمر حيوية تئول إلى السياق.."[4]

وقد نال **سياق الحـب** المتمثل في تعلق الشاعر بمحبوبته أهمية بالغة في بناءِ التشبيه، وقد تمثل ذلك في إبداع عدد من التشبيهات، يـتم فيهـا تشبيه العقلي بالحسي، وتقديم المعنى بطريقة حسيَّة " يجعله قرينا للرسـم،

---

(١) العمدة، مرجع سابق، ص٤٦٨.

(٢) الطراز، ليحيى العلوي، المقتطف بمصر ١٩١٤. جـ ١، ص١٢.

(٣) مناورات الشعرية، للدكتور محمد عبـد المطلـب. دار الـشروق، ط٢ ١٩٩٦، ص٣٢٢.

(٤) الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات. دراسة في تحولات الدلالة وسـمات التـشكيل اللغوي، للدكتور طارق سعد شلبي. ط١ ٢٠٠٣، ص١٤٥.

ومشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها."[1]

فهذا قيس لبنى يتحدث عن ضربات قلبه إثر محبوبته لبنى، فيقول[2]: (من الطويل)

لَهُ وَجَبَاتٌ إِثْرَ لُبْنَى كَأَنَّهَا   شَقَائِقُ بَرْقٍ فِي السَّحَابِ لَوَامِعُ

فشبه صوت الوجبات بشقائق البرق اللامعة تشبيهًا مرسلاً مجملاً، لكن هل يكفي هذا الوصف البلاغي الصرف لاستكناه التأثير الدلالي للصورة في المتلقي؟

أظن أن النفي سيكون هو الجواب على هذا السؤال؛ حيث إن التفاعل الحادث بين المشبه والمشبه به دلاليًا – بفضل علاقة التشبيه – قد أوجد نقلة نوعية هائلة للمشبه " وجبات "، وقد تمثلت هذه النقلة في تشبيه الصوت بالصورة، فصار لصوت الخفقان صورةً، هي صورة شقائق البرق اللوامع.

وهذا يؤدي إلى ناتج دلالي يعكس ظهور الحب وانجلاءه لدى الشاعر العاشق؛ حتى يصير القلب في دقاته الموقّعة كالسحاب في بروقه المضيئة.

والمتابعة التحليلية لدوال البيت وتركيبها وترتيبها تؤكد هذا الناتج الدلالي؛ حيث بدأ التحرك التعبيري من الخبر المقدم (له)، ثم أتى بالمشبه وهو المبتدأ المؤخر (وجبات)؛ مما يجعل للمشبه (وجبات) ثقلاً دلاليًا من خلال قصر الوجبات التي لها طبيعة مخصوصة على هذا القلب، ثم يأتي الدالان " إثر لبنى " مفسحين طريق الصياغة إلى أداة التشبيه (كأنها). ووقوع هذه الأداة في هذا الموقع الذي هي فيه له أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة؛ حيث وقعت في نهاية الشطرة الأولى؛ مهيئة أذن السامع بعد ذلك إلى ما سيأتي بعدها، وزاد من ثقل هذا الإعداد والتهيؤ لما سيأتي بعدها وقوعها – عروضيا – في تفعيلة مستقلة؛ فبتقطيع البيت عروضيًا يتبين أن ثلاث التفعيلات الأولى من بحر الطويل (فعولُ مفاعيلن فعولن) قد جاءت رابطة للدوال السابقة على أداة التشبيه، أما هي – أي أداة

---

(١) الصورة الفنية، مرجع سابق، ص٢٥٧.

(٢) قيس ولبنى، ص ١٠٧.

التشبيه – فانفردت بالتفعيلة الأخيرة (مفاعيلن)؛ مما يعطي تركيزًا مهمًّا ومؤشرًا دلاليًا بارزًا على أن الحركة الدلالية في هذا البيت نابعة من التشبيه الذي فيه. ثم تأتي الشطرة الثانية مستقلة بالمشبه به؛ مما أكسبه امتدادًا أسهم فيه تقديم ترشيح للمشبه به (شقائق برق) عبر وصفه بصفتين؛ الأولى: تمثلت في شبه الجملة (في السحاب)، والثانية: تمثلت في المفرد (لوامع).

وتتعدد الأبيات التي ينقل فيها العذريون حبَّهم من دائرة العقلية المعنوية المجردة إلى دائرة الحسية التي كثيرًا ما ترتبط بطبيعتهم البدوية، وذلك من خلال بنية التشبيه؛ مما يجعل من هذه الصور الحسية معادلاً موضوعيًا – كما يقول إليوت – لهذه الانفعالات والمجردات.

كقول المجنون[1]: (من الوافر)

وَكَيْفَ وَحُبُّهَا عَلِقٌ بِقَلْبِي   كَمَا عَلِقَتْ بِأَرْشِيَةٍ دِلاءُ

وقوله[2]: (من الطويل)

يَضُمُّ عَلَيَّ اللَّيْلُ أَطْرَافَ حُبِّكُمْ   كَمَا ضَمَّ أَطْرَافَ الْقَمِيصِ الْبَنَائِقُ

وقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

فَإِنْ ذُكِرَت لُبْنَى هَشِشتُ لِذِكْرِهَا   كَمَا هَشَّ لِلثَّدْيِ الدَّرُورِ وَلِيدُ

وقوله أيضًا[4]: (من الطويل)

وَقَدْ نَشَأَتْ فِي الْقَلْبِ مِنْكُمْ مَوَدَّةٌ   كَمَا نَشَأَتْ فِي الرَّاحَتَيْنِ الأَصَابِعُ

وقوله[5]: (من الطويل)

إِلَى اللهِ أَشْكُو فَقْدَ لُبْنَى كَمَا شَكَا   إِلَى اللهِ فَقْدَ الْوَالِدَيْنِ يَتِيمُ

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٣٦.

(٢) السابق، ص١٦٠. والبنائق جمع بنيقة، وهي ما تزداد في نحر القميص.

(٣) قيس ولبنى، ص٨٠.

(٤) السابق، ص١٠٧.

(٥) السابق، ص١٤٤.

وقول جميل[1]: (من الطويل)

إذَا قُلْتُ أنْسَاهَا تردَّدَ حُبُّهَا كذِي الدَّيْنِ يَقْضِي مَغْرَمًا كَانَ كَالِيَا

وقد يأتي التشبيه منقسمًا على بيتين؛ مما يجعل هناك تساويًا في العناية التعبيرية بطرفي التشبيه؛ حيث " تتسع المنطقة التشبيهية لتغطي تركيبين متوازيين "[2] كالبيتين اللذين نسبا إلى المجنون وقيس لبنى[3]: (من الوافر)

كَأَنَّ القَلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْدى بِلَيْلَى العَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاحُ
قَطَاةٌ عَزَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَتْ تُجَاذِبُهُ وَقَدْ عَلِقَ الجَنَاحُ

وقد شرح المرزوقي هذين البيتين فقال:

" يقول: لما أحسست بالليلة التي رسمت بوقوع الفراق في صبيحتها، أو في وقت الرواح من غدها، وتصورت أن المتواعد به حق، والمتحدث به واقع، صار قلبي في الخفقان والاضطراب كقطاة وقعت في شرك يحبسها، فبقيت ليلتها تجاذبه والجناح علق لا متخلص له، نشب لا متنزع منه، وكمثل ذلك قلبي قلق في حشاه، غلق عند بلواه.

وارتفع قطاة على أنه خبر كأن، وعزها في موضع الصفة لقطاة، يريد غلبها. وانتصب ليلة على الظرف مما دل عليه كأن القلب من التشبيه، ولا يجوز أن يكون ظرفاً بقيل، لأنه بما بعده مضاف إليه، والمضاف إليه لا يعمل في المضاف. وقوله تجاذبه والمفاعلة تكون في الأكثر من اثنين، فلأنه جعل منع الشرك للقطاة من التخلص جذباً منه.."[4]

وعناية كهذه ببنية التشبيه إبداعًا ثم شرحًا وتعليقًا تؤكد إدراك العذريين بأثرها في الإبداع ثم التلقي.

---

(١) ديوان جميل، ص٢٢١.

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق. ص٧٣.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٧٣. وقيس ولبنى، ص٧٣، و٧٤. ونسب البيتين إلى نصيب أيضًا.

(٤) ديوان الحماسة للمرزوقي، الموسوعة الشعرية. الإصدار الثالث، المجمع الثقافي– الإمارات ص٢١٣٦. وانظر أيضًا قيس ولبنى، ص٧٤.

ومن ذلك قول المجنون أيضًا[1]: (من الطويل)

فَبُعْدٌ وَوَجْدٌ وَاشْتِيَاقٌ وَرَجْفَةٌ فَلا أَنْتِ تُدْنِينِي وَلا أَنَا أَقْرَبُ
كَعُصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلٍ يَزُمُّهَا تَذُوقُ حِيَاضَ المَوْتِ وَالطِّفْلُ يَلْعَبُ

أما عن التشبيه المؤكد – الذي لا تذكر فيه أداة التشبيه – فلم يغفله الشعر العذري. وفي هذا السياق الدلالي الذي نتحدث عنه – سياق الحب – نجد قول قيس لبنى[2]: (من الطويل)

صَبُوحِي إِذَا مَا ذَرَّتِ الشَّمْسُ ذِكْرُكُم وَلِي ذِكْرُكُمْ عِنْدَ الْمَسَاءِ غَبُوقُ

لا يخفى أن الناتج الدلالي هنا هو أن ذكر المحبوبة دائم متواصل على لسان الشاعر صباحَ مساء. وقد جاء هذا الناتج الدلالي من خلال البناء التشبيهي الذي جمع بين (ذكركم) و(صبوحي) من ناحية، و(ذكركم) و(غبوق) من ناحية أخرى.

ويتحول هنا التشبيه المؤكد إلى نوع من التوحد بين كل من الطرفين؛ حيث جعلت بنية التشبيه المؤكد العلاقة بين المشبه والمشبه به في تلازم من حيث كان أحدهما مبتدأ والآخر خبرًا.

وإذا ما انتقلنا إلى سياق دلالي آخر، وهو **سياق الألم والحزن**، نجد قول المجنون[3]: (من الطويل)

كَأَنَّ فِجَاجَ الأَرْضِ حَلْقَةُ خَاتَمٍ عَلَيَّ وَلا تَزْدَادُ طُولاً وَلا عَرْضَا

ونرى في الشطر الأول عمقًا وبراعة في تصوير الضيق النفسي الذي يقع الشاعر تحت وطأته؛ وذلك بفضل علاقة التشبيه؛ حيث إن المتأمل لطرفي العلاقة التشبيهية يجد أن الشاعر قد أوجد بينهما تلازمًا في المستوى العميق من حيث إن كليهما حسيّ، وكليهما مركب إضافي. كما فعّل من دلالة الضيق التي يرى الشاعر العذري فيها الأرض على اتساعها حلقة خاتم، فتضيق عليه الأرض بما رحبت، فعّل من تلك الدلالة كون المشبه مبتدءًا، فهو اسم كأن، والمشبه به خبرًا. ومن ثم نرى تلاحمًا وثيقًا

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٣٨.

(٢) قيس ولبنى، ص١٣٠.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٣٨.

بين الطرفين؛ إذ بدأ التحرك التعبيري من أداة التشبيه (كأن) فاسمها (فجاج الأرض / المشبه) فخبرها (حلقة خاتم / المشبه به).

وقد يجسد الشاعر العذري عاطفة الألم هذه حين يكون المشبه به مستقىً من المعالم المادية، كما ورد عند كثير عزة حين شبه نفسه حال انهيارها وتقطعها بصورة انفراط حبات اللؤلؤ في العقد المنظوم وتناثرها، فقال[1]: (من الطويل)

وَنَفْسِي إِذَا مَا كُنْتُ وَحْدِي تَقَطَّعَتْ كَمَا انْسَلَّ مِنْ ذَاتِ النِّظَامِ فَرِيدُهَا

ولا يخفى ما في كلمة (تقطعت) من استعارة تصريحية تبعية؛ حيث شبه التألم بالتقطع أولا، ثم اشتق منه تقطعت بمعنى تألمت، وهذا أيضا من قبيل تجسيد المعنوي في صورة حسيَّة. وسيأتي الحديث عن الاستعارة مستقلا.

وقد يكون الطرفان – في هذا السياق التعبيري – مفردين عقليين، كقول المجنون[2]: (من الطويل)

ألا أَيُّهَا الْبَيْتُ الَّذِي لا أَزُورُهُ وَهِجْرَانُهُ مِنِّي إِلَيْهِ ذُنُوبُ

ففي الشطر الثاني، شبه الشاعر الهجران بالذنوب، وكلاهما مفرد عقلي، وقوّى من تلازم الطرفين أن أولهما مبتدأ والآخر خبر، لكن المتأمل للبيت، يجد أن الشاعر قد فصل بينهما بتركيبين كلاهما شبه جملة (جار ومجرور)؛ مما قد يدل على الاهتمام بهذين التركيبين من حيث كونهما يدلان على تخصيص أن الهجران نابع من الشاعر، ومن ثم أوجدت الذات المبدعة هذا الاعتراض بين المبتدأ والخبر؛ ليبرز به حالة بعينها لا تتضح بدونها طبيعة هذا الهجران وأثره.

وقد تصل عاطفة الحزن بالشاعر العذري إلى الحد الذي يجعل نظرته إلى الطبيعة ولا سيما الطيور تترجم هذه العاطفة متناغمة معه، كقول المجنون عن إعوال الحمامة[3]: (من الطويل)

---

(١) ديوان كثير عزة، ص ١٢٩.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٤٣.

(٣) السابق، ص٦٩، و٧٠.

أَلاَ قَاتَلَ اللَّهُ الْحَمَامَةَ غُدْوَةً عَلَى الْغُصْنِ مَاذَا هَيَّجَتْ حِينَ غَنَّتِ
تَغَنَّتْ بِلَحْنٍ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّجَتْ هَوَايَ الَّذِي بَيْنَ الضُّلُوعِ أَجَنَّتِ
... ...
خَفَتْ شَجْنَنَا مِنْ شَجْوِهَا ثُمَّ أَعْلَنَتْ كَإِعْوَالِ ثَكْلَى أُثْكِلَتْ ثُمَّ حَنَّتِ

ففي البيت الأخير جاءت بنية التشبيه من تشبيه أمر حسيّ وهو إعلان الشجن من قبل الحمامة بأمر حسيّ آخر وهو إعوال الأم الثكلى التي تحن إلى فقيدها، وتشبيه الحسي بالحسي هنا مؤداه أن ينقل العاطفة المسيطرة على الشاعر، والتي تمثلت في المشبه به، إلى المشبه (شجو الحمامة)؛ إذ إن الشاعر العذري هو فقط الذي يستشعر أن هديلها وغناءَها هو إعوال ثكلى يئول في البنية العميقة من الصياغة إلى إعواله هو لفقده حبيبته.

ويأتي الحديث عن الهجر باعتباره مثيرًا لعاطفة الحزن والشعور بالألم، فنجد رغبة ملحة لدى الشاعر العذري في إيصال هذا المعنى إلى المتلقي عبر تجسيده في صورة حسية؛ لتقرب الحالة التي تعتري الشاعر من ذهن المتلقي حين تضعه أمام صورة مرئية متخيلة. يقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

وَلَمَّا بَدَا مِنْهَا الْفُرَاقُ كَمَا بَدَا بِظَهْرِ الصَّفَا الصَّلْدِ الشُّقُوقُ الشَّوَائِعُ

ونلاحظ هذا التماس في البيت الأخير بين ما يحدثه الفراق من شقوق في النفس، وما يحدث من شقوق وصدع في الصخر، من خلال البناء التشبيهي، أكده تكرار الفعل (بدا).

ويقول جميل مشبهًا تباعدَ اللقاء بعداد الثريا[2]: (من الطويل)

وَمَا نَلْتَقِي إِلاَّ لِمَامًا عَلَى عِدًى عِدَادَ الثُّرَيَّا* وقْعَةً فَنَقُومُ

---

(١) قيس ولبنى، ص١٠٣.

(٢) ديوان جميل، ص١٩٣.

* من قول: لقيت فلانًا عداد الثريا، أي: مرة في الشهر؛ وذلك أن القمر ينزل الثريا في كل شهر مرة. انظر الصحاح للجوهري. مادة عدد.

ويزداد التداخل بين طرفي التشبيه حدة عند تحول العلاقة بينهما إلى (الإضافة) التي تحيلهما إلى دال واحد، كقول مجنون ليلى[1]:

أَأَقطَعُ حَبلَ الوَصلِ، فَالمَوتُ دونَهُ ... أَمَ اشرَبُ كَاساً مِنكُمُ لَيسَ يُشرَبُ

فالتشبيه في (حبل الوصل) هنا تم عن طريق الإضافة بين (حبل) و(الوصل)، مع تقدم المشبه به على المشبه، " وهي سمة تميز هذا البناء التشبيهي في جملته؛ لأن معنى هذا التعديل صلاحية كل من الطرفين لأن يحل محل الآخر، ويؤدي وظيفته، وبمعنى آخر: فإن التطابق بينهما يصل إلى درجة عالية تؤكد مقولة اهتزاز المواضعة في كل منهما."[2]

وكقوله أيضًا[3]: (من البسيط)

لِلّهِ قَلبِيَ ماذا قَد أُتيحَ لَهُ ... حَرُّ الصَبابَةِ وَالأَوجاعُ وَالوَصَبُ

ومن هذا النوع الذي تنقل الصياغة فيه الصبابة والعشق من طبيعتها الداخلية إلى كائن مادي له تأثيره الحسّي، كحر النيران، قول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

إِلَى اللّهِ أَشكو ما أُلاقي مِنَ الهَوى ... وَمِن حُرَقٍ تَعتادُني وَزَفيرِ

ومن قبيل التشبيه الإضافي قول قيس لبنى[5]: (من الطويل)

أَذودُ سَوامَ النَفسِ عَنكِ وَما لَهُ ... عَلى أَحَدٍ إِلّا عَلَيكِ طَريقُ

وأتى التشخيص هنا من إضافة (سوام) إلى (النفس) فحوّلت النفس من طبيعتها البشرية إلى طبيعة أخرى حيوانية؛ إذ تبدو كأنها إبل سوام.

وإذا انتقلنا إلى سياق المرأة، فأول ما نلاحظه في هذا السياق التشبيهي هو الطبيعة البدوية الفطرية في المشبه به؛ حيث يعمد الشاعر

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٣٩.

(٢) قراءات أسلوبية، مرجع سابق، ص٧٤.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص٤١.

(٤) قيس ولبنى، ص٩٧.

(٥) السابق، ص١٢٨.

العذري في تشبيه المرأة سواء أكانت المحبوبة أم مجموعة من النسوة إلى عناصر حسيّة من الطبيعة البدوية، وذلك كقول المجنون[1]: (من الطويل)

وَبِـيـضٌ غَـذَاهُـنَّ النَّـعِـيـمُ كَأَنَّـهـا نِـعَـاجُ المَـلا جِيـبَـتْ عَلَيـهـا البَرَاقِعُ

وقوله[2]: (من الطويل)

أَلَيْـلَـى بِأَبْـوَابِ الْخُـدُورِ تَعَـرَّضَـتْ لِعَيـنَيَّ أَمْ قَـرْنٌ مِـنَ الشَّمْـسِ طَالِـعُ

وهذا النوع من التشبيهات يمكن عدّها من الصور ذات المكونات الثقافية للبيئة العربية آنذاك. وفي هذا يقول صاحب " النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي ":

" ولو أننا دخلنا، في العصر الأموي، وقرعنا أبواب شعرائه الذين ازدهر الغزل على أيديهم كثيرًا، محاولين استطلاع هذا الشعر؛ لمعرفة ما يحمله من جديد على صعيد التعامل مع الشمس والقمر والنجوم؛ لما وجدنا شيئًا جديدًا يذكر. إنها الحبيبة ذاتها، يستعير الشاعر لها من النيّرين ما يكمل به صورتها الجمالية المثالية في الجاهلية...

ولا نتوهمن أن هذا الضرب من المشابهة والمفاضلة إنما هو وقف على عمر زعيم الغزل في عصره، بل هو ضرب ذهب إليه الآخرون من المعاصرين له، سواء انتسبوا إلى المدرسة الغزلية العذرية وفي مقدمتهم جميل وكثير والمجنون، أم لم ينتسبوا فالأمر سيان. وإن ليلى المجنون، وعزة كثير، وبثينة جميل، لكهند عمر، وربابة وثريّاه، تضارع الشمس في الحسن، أو تزيد:

يقول المجنون لأصحابه: (من الطويل)

أَقُولُ لأَصْـحَابِـي هِـيَ الشَّمْـسُ ضَوْءُهَا قَـرِيـبٌ وَلَكِـنْ فِـي تَـنَـاوُلِهَا بُـعْـدُ

ويقول كثير، في عزة الميلاء: (من الكامل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٤٢.

(٢) السابق، ص١٤٤.

وَلَوَ أنَّ عَـزَّةَ خاصَمَـتْ شَمْـسَ الضُّحَى فِـي الْحُـسْنِ عِنْـدَ مُوَفَّقٍ لَقَضَى لَهَا "[1]

وتتفاعل المرأة – في بينية التشبيه – مع عناصر الطبيعة، والمفردات المتصلة بمعجم الحيوان عبر تشبيهات مؤكدة عديدة، منها ما ساقه المجنون في قوله[2]: (من الطويل)

مُنَعَّمَـةِ الأَطْـرافِ هَيـفٍ بُطـونُـها كَواعِـبَ تَمشـي مَشيَةَ الخَيلِ في الوَحلِ
وَأَعنَـاقُـها أَعـنَـاقُ غِـزلانِ رَمْـلَـةٍ وَأَعيُـنُـها مِـن أَعيُـنِ البَقَـرِ النُّجـلِ
وَأَثلاثُـهـا السُـفـلى بَـرادِيُّ سـاحِـلٍ وَأَثلاثُـهـا الوُسطـى كَثيـبٌ مِـنَ الرَّملِ
وَأَثلاثُـهـا العُـلـيـا كَـأَنَّ فُـروعَهـا عَنـاقيـدُ تُغـذى بِالدِّهَـانِ وَبِالغِسـلِ

وهذه الصور المتكررة للمرأة من شأنها أن تتجاوز بالمتلقي نطاق التشبيه إلى رحاب صورة كلية لمحبوبة متفردة.

والملاحظ في مجموعة التشبيهات في البيتين الثاني والثالث انفراد كل شطرة ببناء تشبيهي مستقل، وجميعها تشبيهات مؤكدة مجملة لم يذكر فيها أداة التشبيه أو وجه الشبه، وتم الربط بين المشبه والمشبه به في المستوى العميق من وقوع المشبه به خبرًا عن المشبه، " والخبر هو المبتدأ في المعنى "[3]؛ مما يدل على ثبات الصفات؛ حيث إن الجمل الاسمية تقتضي الثبوت والديمومة، فيستحيل التشبيه إلى نوع من التوحد بين الطرفين، كما أن انتزاع المشبه به من الطبيعة ومعالم البيئة جاء بارزًا لقدرة الشاعر العذري على تكوين صورة كلية قابلة للتمثيل بصريًا.

وبعد هذه الطائفة من التشبيهات المؤكدة المجملة، يأتي التشبيه المرسل المفصل الذي يحافظ على خصوصية كل من طرفي التشبيه: **كَأَنَّ فُروعَها عَناقيدُ تُغذى بِالدِهانِ وَبِالغِسلِ**، ويبدو أن الداعي إلى هذه النقلة من التشبيهات المجملة إلى هذا التشبيه المرسل المفصل هو ما لقيته الفروع

(١) النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي، للدكتور يحيى عبد الأمير شامي. منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص١٢٧، و١٢٩، و١٣٠.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٨٠.

(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٧٤.

من العناية التعبيرية حين الحديث عن الأثلاث العليا؛ حيث إن الحديث عنها لم يكن شبيهًا بالحديث عن الأثلاث السفلى والوسطى، بل انصب الاهتمام على هذه الأثلاث العليا من خلال تركيز الانتباه إلى فروع المحبوبة فحسب.

ثم يعود مرة أخرى إلى التشبيه المؤكد في وصف عيون الحسناوات النجلاوات فيقول[1]: (من الطويل)

رَعابيبُ أقصَدنَ القُلوبَ وَإنَّمـا　　　هِيَ النَّبلُ ريشَتْ بِالفُتورِ وَبِالكُحلِ

وقوله (هـي النبـل) مثلها مثل قول كثير: (أنـت البـدر) في بيته[2]: (من الطويل)

فَيـا عَـزُّ أنـتِ البَـدرُ قَـد حـالَ دونَهُ　　　رَجـيـعُ تُـرابٍ وَالصَّـفيـحُ المُضَـرَّحُ

وقوله: (هـي الخلـد) في بيته[3]: (من الطويل)

هـيَ الخُلـدُ مـا دامَـت لأهلِـكَ جـارَةً　　　وَهـلْ دامَ فـي الدُّنيـا لِنَفْـسٍ خُلـودُهَا

وابتداء الصياغة بالضمير (هـي) يشي بأن الحديث هنا قد تخطى مرحلة المشابهة إلى الماهية، وكأنه يعرفها ويضع لها حدًّا تعرف به.

وتتعدد التشبيهات التي غايتها رصد الجمال الأنثوي للمحبوبة؛ حيث تتبع هذه الصور مظاهر الجمال وتبرزها؛ لتصبح مركزًا للدلالة يستأثر بانتباه المتلقي واهتمامه. والمتأمل في هذه الصور يدرك أنها تمثل في مجموعها وقائع ثقافية للبيئة العربية؛ فالمشبه به قد يكون من ثقافة الطبيعة مثل: (البدر)، و(قرن الشمس). وقد يكون من ثقافة الحيوان مثل: (نعاج الملا). أو من ثقافة الحرب كاستخدام آلات المعدة للقتال في سياق الغزل مثل: (النبل)، و(السهام) وغير ذلك. فيبدو على هذه الصور التشبيهية المستمدة من المعالم البيئية الموجودة وقتئذٍ، أنها لم تخرج في

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٨٠.

(٢) ديوان كثير عزة، ص١٠٥.

(٣) السابق، ص١٢٦.

كفاءتها عما كان معهودًا في أشعار الجاهليين من تصوير في مثل هذا السياق المعني بالجمال الأنثوي؛ حيث إنها نبعت من البنية الثقافية العربية.

فمثلما توقف الشعراء الجاهليون أمام المحبوبة وجسدها " توقفوا كذلك أمام بعض صفاتها الأخرى. فقد راحوا يصفون في تفصيل " ريق المحبوبة " وعذوبته ورائحته المختلطة بأجود وأرق العطور، وبصفة خاصة بعد " هجعة "...

ولكن ماء ريق المحبوبة البارد ليس ماءً من الذي ألفه الناس، فهو خمر ذات صفات نادرة، تسبقها روائحها الذكية، وهي خمر صافية...

والشاعر يزكي تلك الصورة الجميلة بالابتسام الذي يشرق به ثغر الحبيبة... ويرتبط ابتسامها بالمزن الذي هو الحياة كذلك. إنه الضحك الذي يجمع كل عناصر الطبيعة في يده ويطلقها لكي تسهم في تعبير الحياة."[1]

ومن أبرز الشواهد على هذه الصورة عند العذريين التي تعد بنية ثقافية أخرى، والتي توقف عندها قبلهم الجاهليون قول جميل بثينة[2]: (من الطويل)

وتَبْسِمُ عن غُرٍّ عِذَاب كأنّها ... أقَاحِ جَلَتْهَا يَوْمَ دَجْن سَمَاؤُهَا

وقوله[3]: (من البسيط)

صَادَتْ فُؤَادِي بِعَيْنَيْهَا وَمُبْتَسَمٍ ... كأنَّهُ حينَ أبدتهُ لنا بَرَدُ
عَذْبٍ كَأنَّ ذكِيَّ المِسكِ خَالَطَهُ ... والزَّنجبيلَ وماءُ المُزْنِ والشُّهُدُ

وقوله[4]: (من الطويل)

وقامتْ تَرَاءَىٰ بَعْدَمَا نامَ صُحْبَتِي ... لنا وسوادُ اللَّيلِ قد كادَ يجْلَحُ
بذي أُشُرٍ كالأُقْحُوَانِ يزينُهُ ... ندى الطَّلِّ إلاّ أنَّهُ هو أمْلَحُ

---

(١) رمز الماء في الأدب الجاهلي، ص١٥٦، و١٥٨، و١٥٩.

(٢) ديوان جميل بثينة، ص٢٢.

(٣) السابق، ص٥٨.

(٤) السابق، ص٤٤.

كما ربط العذريون بين ثغر المحبوبة والخمر، وهو تقليد معهود في الشعر الجاهلي، وكان هذا الربط عبر بنية التشبيه كقول جميل[1]: (من الطويل)

أناةٌ كأنَّ الرِّيقَ منها مدامةٌ بُعيدَ الكرى أو ذافةُ المسكَ ذائــفُ

ويقول المجنون[2]: (من الطويل)

أَمُستَــقبِلي نَفْحُ الصَّبا ثُمَّ شائقي ببَردِ ثَنايا أُمِّ حَسّــانَ شائقُ
كَأَنَّ عَلى أَنيابِها الخَمرَ شَــجَّها بِماءِ سَحابٍ آخِرَ اللَّــيلِ غابِقُ
وَما ذُقتُهُ إِلّا بِعَيني تَــفَرُّسًــا كَما شيمَ فِي أَعلى السَّحابَةِ بارِقُ

والمزج بين الخمر وماء السحاب على هذا النحو، يرتبط في عقل الشاعر العربي القديم بفكرة الصفاء – كما يقول الدكتور محمد بريري – حيث يسخر الشاعر عناصر الطبيعة من أجل إثبات معنى " الصفاء وما يوحي بين الشعور بالطهر. ولا يستطيع القارئ لمثل هذا الشعر أن يغض النظر عن المعنى الروحي لماء المطر الذي يحرص الشعراء على مزج خمرهم به، يرتبط هذا الماء بفكرة النقاء والتطهر."[3]

وينتقل السياق إلى الحديث عن **سياق الحيوان**، فنجد أن الشاعر العذري لم يغفل إدخال الحيوان سواء أكان ناقة أم ظبيًا أم رئمًا ... إلى رحاب الصورة الشعرية، فأعطاه من العناية التعبيرية أبياتًا كاملة. ولا يعجب المرء من ذلك؛ لأنه كان وسيلة الانتقال المثلى التي تثير شوق الشاعر حين يستخدمه مطيةً للوصول إلى حبيبته أو يكون عليه رحيل محبوبته، أو يستخدمه مشبهًا به لمحبوبته. فالعلاقة وطيدة بين أطراف ثلاثة هي: الشاعر، والمحبوبة، والحيوان؛ مما يعد مكونًا ثقافيًا لافتًا لدى الشاعر القديم.

---

(١) السابق، ص١٢٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٦٠.

(٣) انظر ما كتبه الدكتور محمد أحمد بريري عن المزج بين الخمر والماء لدى الشاعر العربي القديم في الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر الهذليين، ص١٠٩، و١١٠، و١١١.

ومن أمثلة العناية التعبيرية بسياق الحيوان قول كثير واصفًا الإبل التي استقلتها المحبوبة وهاجرت[1]: (من الطويل)

أهاجَتكَ سَلمى أمْ أجَدَّ بُكورُها ... وَحُفَّتْ بِأنطاكِيِّ رَقْمٍ خُدورُهَا
على هاجِراتِ الشَّوْلِ قَدْ خَفَّ خَطْرُها ... وَأسلَمَهَا لِلظاعِنَاتِ جُفورُهَا
قَوارِضُ حَضنَيْ بَطنِ يَنبُعَ غُدوَةً ... قَواصِدُ شَرقِيِّ العَنَاقَينِ عيرُهَا
على جِلَّةٍ كَالهَضبِ تَختالُ في البُرى ... فَأحمالُها مَقصورَةٌ وَكُثورُهَا
بُروكٌ بِأعلى ذي البُلَيدِ كَأنَّها ... صَريمَةُ نخلٍ مُغطَئِلٌ شَكيرُهَا

ونحن هنا أمام تشبيهين في البيتين الأخيرين؛ أولهما اهتم بتكوين الإبل، والثاني بحالتها. ففي الأول يشبه الشاعر سنامها بالهضب، ووجه الشبه غير مذكور مفهوم وهو ضخامة ظهر الإبل، وهذا يدل على أن الشاعر العذري ما كان واصفًا لحالة رحيل وذهاب فحسب، بل كان مدققًا ومهتمًا بهوامش الصورة – أي صورة الرحيل – حتى أدخلها في مضمار التخييل.

ويتأكد ذلك من البيت التالي لهذا البيت؛ حيث يستخدم فيه التشبيه لحالة الإبل وهي بروك، فلم يتوقف إنتاج المعنى برغم اكتماله عند " بروك بأعلى ذي البليد "، لكن المخيلة الشعرية للذات المبدعة قدمت صورة تشبيهية وكأنها تنقل المتلقي معها إلى مسرح الأحداث المتحدَّث عنه.

---

(١) ديوان كثير عزة، ص١٥٦، و١٥٧. ومن المعاني: **الأنطاكي**: نسبة إلى انطاكية في بلاد الشام. **الرقم**: ضرب من البرود الموشاة. **هاجرات الشَّول**: كناية عن النوق التي بعد عهدها باللقاح والولادة. **خطْرها**: حركة ذيلها. **الظاعنات**: المسافرات في الظعن. **الجفور** في النوق: قلة اللبن في الضروع. **قوارض**: جمع قارضة، وهي الناقة التي تقتحم الطريق وتجتازه عرضا. **الحَضن**: الجانب. **العناقان**: موضع في حمى ضرية. **جِلَّة**: ضخمات كبيرات من النوق. **البُرى**: جمع برة وهي حلقة تجعل في أنف البعير. **مقصورة**: مشدودة. **الكثور**: جمع كور وهو خشبة الرحل. **مغطئل**: كثير ملتف. **شكيرها**: فراخ النخل.

وقدم المبدع ترشيحًا للمشبه به إذ وصف الصريمة بـ" مغطئل شكيرها "؛ أي كثير وملتف سعفها. ثم قدم أوصافًا أخرى في البيت التالي لهذا البيت فقال[1]:

مِنَ الغُلْبِ مِن عِضْدَانِ هامَةَ شُرِّبَتْ   لِسَقْيٍ وَجُمَّت لِلنَّوَاضِحِ بيرُها

وهنا يكتسب التشبيه بهذا الترشيح آفاقًا أرحب في سياقه الدلالي. ثم يربط بين المحبوبة والحيوان من خلال بناء تشبيهي نرى منه تضافر التشبيه مع صور أخرى ليكوّن في النهاية صورة كلية، فيقول[2]:

غَدَتْ أُمُّ عَمْرٍو وَاسْتَقَلَّتْ خُدورُها   وَزالَت بِأَسدافٍ مِنَ اللَّيلِ عيرُها
تَبَدَّت فَصادَتْهُ عَشِيَّةَ بَينِها   وَقَد كُشِفَت مِنها لِبَينٍ سُتُورُها
بِجِيدٍ كَجِيدِ الرِئمِ حالٍ تَزِينُهُ   غَدائِرُ مُستَرخي العِقاصِ يَصورُها

والصورة الكلية هنا هي صورة ظهور المحبوبة من خدرها إلى الشاعر حال رحيلها، وقد تضافر في إنتاجها عدد من الصور تتمثل في:

الاستعارة المكنية في ضمير الهاء في قوله: (فصادته)؛ حيث استحال العاشق إلى هدف يصاد، وكذلك الاستعارة المكنية في قوله: (بجيد)؛ حيث غدا الجيد كالسهم الذي هو أداة الصيد. ثم جاء البناء التشبيهي في قوله: (جيد كجيد الرئم).

والملاحظ على هذا التشبيه الذي جاء صورة جزئية بين صورة كلية لحالة صيد، أنه أحدث مفارقة بين عنصري التشبيه، ولا تتبدى هذه المفارقة إلا بمعاودة النظر إلى السياق السابق على هذا التشبيه؛ لاتكائه عليه؛ فنجد أن الشاعر يشبه جيدها بجيد الرئم، وهذا الجيد هو الذي تم به الاصطياد، والمفارقة هنا جاءت من أن المعتاد والمألوف لدى المتلقي أن

---

(١) السابق، الصفحة نفسها. **الغلب**: جمع غلباء وهي الناقة التي غلظ عنقها. **عضدان**: جمع عضيد وهو جذع النخلة القريب للمتناول. **هامة**: موضع به نخل كثير. **النواضح**: الإبل التي تنضح الماء لتستقي لإرواء الزرع. **بيرها**: بئرها.

(٢) السابق، ص١٥٨. **الأسداف**: الظلمات. **الحالي**: المزين بالحلي. **الغدائر**: ضفائر الشعر. **العقاص**: اللفائف الملوية من الشعر. **يصورها**: يميل بها إلى جهة.

الرئم ونحوه هو الذي يُصاد، بيد أنه هنا – من جراء بنية التشبيه – صار هو الصائد، والشاعر العاشق هو المصيد.

ومن ثمَّ نرى أن ثلاث الصور السابقة بينها تلازم وارتباط قوي، يؤدي في النهاية إلى مفارقة في الناتج الدلالي مؤداه أنه بدلاً من أن يكون صائدًا صار مصيدًا.

ويمكن ملاحظة دور التشبيه في هذه الصورة الشاملة لهذا الموقف من خلال تتبع العلاقة الترابطية التي تجمع بين أجزائها المتمثلة في ثلاث الصور الجزئية السابقة عبر ثنائية الحضور والغياب على النحو الآتي:

الواضح أن عناصر الصورة الكلية أربعة هي:

العاشق (المصيد)، والمحبوبة (الصائدة)، وأداة الصيد (المستعار له)، والرئـــم (المستعار منه لأداة الصيد).

وقد جرت التحولات في المستوى العميق للصياغة على هذا النحو:

الصورة	العاشق	المحبوبة	أداة الصيد	الرئـــم
(١) فصادته	حضور	حضور	غياب	غياب
(٢) بجيـــد	غياب	غياب	حضور	غياب
(٣) بجيد كجيد الرئم	غياب	غياب	حضور	حضور

ويتبين من هذه التحولات غياب الصائد والمصيد في الصورتين الثانية والثالثة، في حين نرى حضور " الجيـــد " في الصورة الثانية واستمرار حضوره في الثالثة، ثم حضر طرف جديد هو " الرئـــم ". ولما كان " الجيـــد " هو الرابط بين الصورتين الأولى والثالثة من حيث كونه تركيب جار ومجرور (بجيـــد) متعلق بالفعل " صــــاد " من ناحية، ومن حيث استمرار حضوره في الصورة الثالثة من ناحية أخرى؛ فقد أدى هذا الترابط إلى ناتج دلالي يتمثل في بناء تشبيهي جيد هو " **المحبوبة الصائدة رئـــم** ". وهذا الناتج الدلالي يؤكد المفارقة الدلالية التي سبقت الإشارة إليها.

ونخلص من ذلك إلى فاعلية البناء التشبيهي في إنتاج الدلالة الأدبية لدى العذريين؛ مما يشير إلى جدارة القدرة التخييلية عندهم.

الاستعارة

تحدثنا عن التشبيه من خلال تتبع السياقات الدلالية التي ورد فيها، ولتنويع زاوية العرض في دراسة الصورة الشعرية؛ نتناول بنية الاستعارة من خلال التحولات الدلالية التي تحدثها الاستعارة في طبيعة الدوال الداخلة عليها؛ حيث يحدث الانزياح الكامل بين الدال والمدلول.

وقد أدَّت الاستعارة دورًا مهمًّا في التحولات الشعرية في الشعر العذري، فنجد مثلا في قول المجنون[1]: (من الطويل)

فَلَو تَلتَقي أَرواحُنا بَعدَ مَوتِنا	وَمِن دونِ رَمسَينا مِنَ الأَرضِ مَنكِبُ
لَظَلَّ صَدى رَمسي وَإِن كُنتُ رِمَّةً	لِصَوتِ صَدى لَيلى يَهَشُّ وَيَطرَبُ

نجد عدة تحولات؛ فتمثلت الاستعارة في البيت الأول في (أرواحنا)، وبدأ التحول من إسناد الفعل " تلتقي " إليها؛ حيث تم التحول من المعنوي إلى المادي البشري، وهذا التحول مؤداه تصوير الرغبة الملحة لدى المبدع في أن ما لم يحدث في عالم الواقع قد يحدث في عالم البرزخ، فنقل الروح من دائرتها النورانية المبهمة إلى دائرة التشخيص الإنساني، بفعل الاستعارة المكنية فيها.

ثم يأتي تحول آخر في البيت الثاني، وهو تحول من المادي إلى البشري تمثل في (رمسي)؛ حيث أضيف إليه " صدى "؛ فنقل الدال (رمسي) من دائرة المبصرات إلى دائرة المسموعات الخاصة بالإنسان، وأكد ذلك التحول من المادي إلى البشري باستعارتين هم (يهش ويطرب)؛ بيد أن التحول فيهما كان من دائرة المسموعات إلى دائرة الشعور والإحساس.

وبتتبع الدلالات المعجمية للدالين " صدى " و" رمس " نجد شيئًا غريبًا، فكلاهما يحمل من بين دلالتهما دلالتي " الصوت " و" الموت "؛ حيث يأتي " الصدى " كما جاء في اللسان بمعنى: " جسد الإنسان بعد

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٣٩.

موته... والصدى: ما يجيبك من صوت الجبل ونحوه بمثل صوتك "[1]. أما الرمس فيقول في بابه ابن منظور: " الرَّمْسُ: الصوت الخفي، ثم قال: وأصل الرمس: الستر والتغطية، ويقال لما يحثى من التراب على القبر: رمسٌ. والقبر نفسه: رمس"[2].

وكأن الشاعر باختياره المعجمي لهذين الدالين يريد أن يقيم تلاحمًا وثيقًا بين صوته وصوت القبر، وكلاهما يطرب لصوت صدى ليلى؛ حيث نجد أن البنية العميقة للصياغة تحتمل أحد المعاني الثلاثة الآتية طبقًا للتخريج المعجمي لدلالة اللفظتين " صدى " و"رمس":

الأول: صدى صوتي الخفي حين أكون رمة.

الثاني: صدى القبر حال احتوائه على جسدي الرميم.

الثالث: جسدي الكائن في القبر وهو رمة.

ويلاحظ في المعنيين الأول والثاني ما أشرنا إليه من الاستعارة التشخيصية التي يحدث فيها التحول من منطقة المسموعات إلى الشعور. أما المعنى الثالث، فتأتي الاستعارة فيه من ناحية أخرى هي تشبيه الجسد المتوفَّى بالجسد الحي حين تنتابه حالة من الطرب والهشاشة فرحًا.

وفي سياق العشق ينقل المبدع من خلال بنية الاستعارة الهوى من إطاره المعنوي إلى إطار المؤثرات الحسية، كقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

وَلَكِنَّها صَدَّت وَحُمِّلتُ مِن هَوىً   لَها ما يَئُودُ الشامِخاتِ الرَّواسِيـا

حيث انتقل الهوى من جراء إسناد الفعل يئود إلى الضمير العائد على ما الموصولة من مجال المعنى إلى المادة.

وفي هذا الإطار أيضا يأتي تشبيه الحب والوصل بالحبل، كقول جميل مستخدمًا الاستعارة التصريحية[4]: (من الطويل)

---

(١) لسان العرب، لابن منظور، مادة (صدي).

(٢) السابق، مادة (رمس).

(٣) السابق، ص١٦٢.

(٤) ديوان جميل، ص٢٠٨.

لَحَى اللهُ مَنْ لا يَنْفَعُ الْوَدُّ عِنْدَهُ   وَمَنْ حَبْلُهُ إِنْ مُدَّ غَيرُ مَتينِ

وقوله أيضًا[1]: (من الطويل)

وقال خليلي إنَّ ذا لسفاهةٌ   ألا تزجرُ القلبَ اللَّجوجَ فتلحقُ
تعزَّ وإن كانت عليكَ كريمةٌ   لعلَّكَ مِنْ أسبَابِ بثنةَ تُعتَقُ

حيث نجد الاستعارة في قوله (أسباب)، ويكشف الفعل (تعتق) عن رغبة المبدع في الإتيان بهذه الاستعارة التصريحية؛ حيث إنه – أي الفعل – يكشف عن حالة الرق والعبودية التي يقع تحت طائلتها الشاعر؛ ولذلك وسم هذه المشاعر التي استعبدته بالأسباب التي تقيده. ويتأكد هذا المعنى إذا عرفنا أن هناك رواية أخرى لهذا البيت في الأغاني تقول: من رق لبثنة.

وكذلك بقول جميل[2]: (من الطويل)

لَقَدْ فَرِحَ الْواشونَ أنْ صَرَمَتْ   بُثَيْنَةُ أو أبدَت لَنا جانِبَ البُخلِ

وفي المقابل من ذلك يعبر الشاعر عن الوصل بالحبل الموصول، كقول قيس لبنى[3]: (من البسيط)

وَقَد أَراني بِلُبنى حَقَّ مُقْتَنِعٍ   وَالشَّمْلُ مُجتَمِعٌ وَالحَبْلُ مَوصُولُ

وفي هذا السياق يأتي مع ما سبق من أبيات هذا البيتُ لقيس لبنى مبرزًا خلفية حضارية متصلة بالبيئة العربية[4]: (من الطويل)

رَمَتْنِي لُبَيْنَى فِي الْفُؤَادِ بِسَهْمِهَا   وَسَهْمُ لُبَيْنَى لِلْفُؤَادِ صَيُودُ

حيث تومئ الاستعارة هنا إلى مكون ثقافي يستخدم دوالاً من معجم الحرب كالرمي والسهام، وينقلها إلى سياق العشق عبر البنية الاستعارية،

---

(١) السابق، ص١٤٦.

(٢) السابق، ص١٧٤.

(٣) قيس ولبنى، ص١٣٨.

(٤) السابق، ص٨٠.

فكان من جرّائها تحول دلالي في طبيعة الافتتان والالتفات من المعنوية إلى الحسية متمثلة في الرمي بالسهام.

وقد يتحول المرئي إلى دائرة التذوق، كما جاء عند المجنون في البيت الأخير من الأبيات التي تقدمت في التشبيه[1]: (من الطويل)

أَمُستَقبِلي نَفحُ الصَّبا ثُمَّ شائِقي   بِبَردِ ثَنايا أُمِّ حَسّانَ شائِقُ
كَأَنَّ عَلى أَنيابِها الخَمرَ شَجَّها   بِماءِ سَحابٍ آخِرَ اللَيلِ غابِقِ
وَما ذُقتُهُ إِلّا بِعَيني تَفَرُّسًا   كَما شيمَ في أَعلى السَحابَةِ بارِقِ

ففي البيت الأخير نجد أن العين تحولت من كونها حاسة إبصار إلى كونها حاسة تذوق، وقد تألف هذا التراسل الحسي من خلال تعلق تركيب الجار والمجرور (بعيني) بالفعل (ذقته)، فكانت الاستعارة المكنية في (عيني)، ثم تأتي بنية التشبيه في الشطرة الثانية لتقدم تجريدًا للطرف الأول من الاستعارة، فتحتفظ له بخاصيته الأساسية وهي الأبصار، فضلا عما طرأ عليه من الانتقال إلى دائرة المذوقات.

وقد يتم نقل المعنويات إلى دائرة النبات، كقول المجنون[2]: (من الطويل)

زَرَعنَ الهَوى في القَلبِ ثُمَّ سَقَينَهُ   صُباباتِ ماءِ الشَّوقِ بِالأَعيُنِ النُّجلِ

فقدمت الصياغة في صدر البيت الفعل (زرعن)؛ مما ينبئ عن أن المفعول سيكون نوعًا من أنواع النبات، لكن تفاجئنا الصياغة بأن المزروع هو (الهوى)، فنقلت الاستعارة المكنية في (الهوى) الدال من حقل العشق الدلالي إلى حقل النبات. وتستمر الصياغة في إمدادنا بهذا التحول في طبيعة دوالها، فينتقل (القلب) من حقل الإنسان إلى حقل النبات؛ حيث يستحيل موضعًا للزرع. ثم تدفع الصياغة الشعرية بفعل آخر من حقل الماء، لكنه ذو اتصال وثيق بالنبات هو (سقينه)؛ لتؤكد التحول الذي حدث للهوى مرة أخرى؛ حيث إن ضمير الهاء يعود إليه.

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص١٦٠.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٨٠.

ويبدو الفاعل المسند إليه الفعل (سقينه) طبيعيًا؛ لأنه من نفس المجال الدلالي " صبابات الماء ". بيد أن المضاف إليه " الشوق " أوجد تشبيهًا عن طريق الإضافة نقل الشوق من طبيعته المعنوية إلى طبيعة مائية سائلة. ولا تنتهي الكثافة التصويرية في البيت عند هذا الحد، بل إنها جعلت المسقاة التي سقت الهوى بماء الشوق هي الأعين النجل عبر استعارة تصريحية تشخيصية.

وتطرأ التحولات الدلالية على المعنويات أيضًا بنقلها إلى دائرة التشكيل الإنساني، كقول المجنون[1]: (من الطويل)

تَعَشَّقتُ لَيلى وَابتُليتُ بِحُبِّها وَأَصبَحتُ مِنها في القِفارِ أَهيمُ
وَأَصبَحتُ فيها عاشِقًا وَمُوَلَّهًا مَضى الصَّبرُ عَنّي وَالغَرامُ مُقيمُ

في الشطرة الأخيرة (مَضى الصَبرُ عَنّي وَالغَرامُ مُقيمُ) نجد أن الصبر تحول من مجاله المعنوي إلى مجال البشرية؛ إذ أسند إليه الفعل (مضى) بما يشي بأن الصبر كان جليسًا له ثم انصرف عنه. كما نجد أن الغرام تحول هو الآخر إلى النموذج البشري؛ حيث أسند إليه الخبر (مقيم).

وكلتا الاستعارتين التشخيصيتين موائمتان لمعنى الصياغة، أو بالأحرى للسياق الواردتين فيه؛ حيث قال في البيت الأول (وَأَصبَحتُ مِنها في القِفارِ أَهيمُ)، فكم يحتاج الإنسان إلى جليس أو يفتقر إلى أنيس في هذا الموضع.

ويدخل الهوى دائرة الإنسان بعمق حين يجعل له قيس لبنى بطونًا وظهورًا، فيقول[2]: (من الطويل)

فَما بَرِحَ الواشونَ حَتّى بَدَت لَهُم بُطونُ الهَوى مَقلوبَةً لِظُهورِ

وقد اكتسب التحول الدلالي هنا عمقه من خلال التركيب الإضافي؛ حيث يحتوي المضاف إليه المضافَ دلاليًا، ومن ثم ينتقل الهوى ليتعلق

(١) السابق، ص١٩١.

(٢) قيس ولبنى، ص٩٧.

بالإنساني، ثم تأتي الحال " مقلوبة "، وتركيب الجار والمجرور " لظهور " ليعطيا ترشيحًا لهذه الاستعارة التشخيصية.

وتتعدد الأبيات التي يتحول فيها المادي أو المعنوي إلى البشري بفعل الاستعارة، ومن ذلك قول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

وَلَم أَرَ أَيّامًا كَأَيّامِنا الَّتي مَرَرنَ عَلَينا وَالزَمانُ أَنيقُ

وكذلك[2]: (من الطويل)

إِذا أَنا عَزَّيتُ الهَوى أَو تَرَكتُهُ أَتَتْ عَبَراتٌ بِالدُموعِ تَسوقُ

وقوله[3]: (من الطويل)

سَعى الدَهرُ وَالواشونَ بَيني وَبَينَها فَقُطِّعَ حَبلُ الوَصلِ وَهوَ وَثيقُ

وبيته[4]: (من الطويل)

بَكَت دارُهُم مِن نَأيِهِم فَتَهَلَّلَت دُموعِي فَأَيُّ الجازِعينَ أَلومُ

وقوله[5]: (من البسيط)

قَد زارَني طَيفُكُم لَيلاً فَأَرَّقَني فَبِتُّ لِلشَوقِ أُذري الدَمعَ تَهتانا

وكذلك عند جميل بثينة نجد قوله[6]: (من الطويل)

وَكُنتُ إِذا رَجَّيتُ أَنْ تَسنَقِبَ بِها بعد نأيٍ وَالدِيارُ تَصَفَّقُ

وقوله[7]: (من الطويل)

---

(١) السابق، ص١٢٩.

(٢) السابق، ص١٣٠.

(٣) السابق، ص١٣١.

(٤) السابق، ص١٤٥.

(٥) السابق، ص١٥٦.

(٦) ديوان جميل، ص١٤٨. تسنقب: تدنو. وتصفق: تدنو وتتقابل.

(٧) السابق، ص١٤٩. يمذق: يشاب ويكدر.

ولولا جدالي ضِغْنَ ذرعًا بزائرٍ أتاهمْ به الحبُّ الذي ليسَ يُمْذَقُ

ومثل ذلك عند كثير كما في قوله[1]: (من الطويل)

أَبيتُ نَجِيًّا لِلهُمومِ مُسَهَّدًا إذا أُوقِدَت نَحوي بِليلٍ وُقودُها

وإذا كانت الاستعارات السابقة هذه قد نقلت الدوال التي أجريت فيها إلى المجال الإنساني، فهي في البيت التالي تنقله إلى المجال الحيواني، حيث يقول المجنون[2]: (من الطويل)

وَتَنهَشُني مِن حُبِّ لَيلى لَهُنَّ حَريقٌ في الفُؤادِ عَظيمُ

حيث يتحول " حب ليلى " إلى حية مفترسة أو كلب عقور ينهش ما أمامه، وتشير الصياغة إلى أن " حب ليلى " ذو تجليات عديدة لا يقتصر على هذا التحول إلى مجال الحيوان، وذلك عندما أتت بمن التي تفيد البيان.

وقد يتحول البشري إلى حيواني، كقول كثير في سياق الذم[3]: (من الطويل)

يُكَلِّفُها الخنزيرُ شَتمي وَما بِها هَواني وَلَكِن لِلمَليكِ اِستَزَلَّتِ

والخنزير هنا هو زوج عزة الذي كلفها شتمَ كثير حين خطر بحيّهما.

ويتحول البشري إلى مادي مبهم كما في قول جميل[4]: (من الطويل)

سَأَمنَحُ طَرفي حينَ أَلقاكِ غَيرَكُم لِكَيما يَرَوا أَنَّ الهَوى حَيثُ أَنظُرُ

فنقلت الصياغة " الطرف " من طبيعته البشرية إلى طبيعة أخرى مادية قابلة للمنح، وهذا يدل على تمام صرف البصر حتى إنه لم يعد

---

(١) ديوان كثير عزة، ص١٢٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص١٩١.

(٣) ديوان كثير عزة، ص٧٨.

(٤) ديوان جميل، ص٩٢.

مجرد توجيه له أو تحويل آخر عن جهته، بل صار منحًا وكأنه يخرجه من نفسه.

وينتقل المادي المكاني إلى التشخيص الإنساني، كما ورد عند جميل في مشهد طللي ينبئ عن لحظة وجودية لواقعه العبثي[1]: (من الطويل)

أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ القواءَ فَيَنطِقُ   وَهَل تُخبرَنكِ اليَومَ بَيداءُ سَملَقُ

وتبدو تجليات التحول هنا في الدالين: " الربع "، و" بيداء "؛ حيث جاء التحول في الدال الأول من إسناد الفعل " تسأل " له، ثم جاء الفعل " فينطق "؛ ليعطي صورة استعارية جديدة تمثل ترشيحًا للصورة الأولى.

وكذلك يسند الفعل " تخبرنك " إلى الفاعل " بيداء "؛ مما يفضي بالدوال إلى دخولها دائرة الإنسان.

وعكس ذلك، ينتقل البشري إلى المادي المكاني كما ورد عند كثير عزة في بيته[2]: (من الطويل)

أباحَت حِمًى لَمْ يَرْعَهُ النَّاسُ قَبلَها   وَحَلَّت تِلاعًا لَم تَكُن قَبلُ حُلَّتِ

فالحمى والتلاع كلاهما استعارة تصريحية تجسيدية؛ إذ شبه مواطن نفسه بالحمى والتلاع؛ فقد وقع كل من الحمى والتلاع مفعولين للفعلين: " أباحت "، و" حلت ".

وفي الدلالة المعجمية للدالين: " حمى "، و" تلاع " ما يشي برفعة هذه النفس التي استوطنت المحبوبة فيها.

ويقودنا ذلك إلى ارتباط الإنسان بالطبيعة، ومن الصور الرابطة بينهما، وتمثل إطارًا للتجربة العاطفية في سياقها ، لكن هذه المرة من خلال المادي الزماني – " صورة الليل ". يقول المجنون[3]: (من الطويل)

كَما ضَمَّ أَطرافَ القَميصِ البَنائِقُ   يَضُمُّ عَلَيَّ اللَّيلُ أَطرافَ حُبِّكُم

---

(١) السابق، ص١٤٥.

(٢) ديوان كثير عزة، ص٧٧.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٦٠.

وقد سبق إيراد هذا البيت في أثناء الحديث عن التشبيه، بيد أن البيت يحشد أكثر من صورة، وأول هذه الصور: " استعارة الليل " التي تنقله من طبيعته المادية الزمانية إلى التشكيل الإنساني البشري؛ فالاستعارة مكنية تشخيصية تشبه الليل بشخص يقوم بعملية الضم؛ حيث أسند إليه الفعل: " يضم "، ثم تأتي كلمة " أطراف "؛ لتقدم ترشيحًا لهذه الصورة، بيد أنه سرعان ما تحدث المفارقة الدلالية من جراء إضافتها إلى كلمة " حبكم "، وهنا يتحول الحب من كونه شعورًا وإحساسًا معنويًا إلى محسوس مادي له أطراف صالحة للضم.

ثم لا يقتصر الأمر على ذلك، بل تستحيل هذه الجملة الفعلية برمتها إلى طرف في علاقة تشبيهية سبقت الإشارة إليها، تحول صورة الليل حين ضمها للحب من دائرتها التخييلية البحتة إلى دائرة أخرى حسية.

ويقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

وَيَلبَسُنا اللَّيلُ البَهيمُ إذا دَجا وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُبحِ وَالفَجرُ ساطِعُ

ونلاحظ في هذا البيت ومعه البيت السابق عليه أن " الليل " احتلَّ مرتبة الفاعلية بإسناده إلى أفعال إنسانية في مستواها المعجمي، تتمثل في " الضم، والإلباس "، ووقوع " الليل " فاعلاً بأبعاده الزمنية لهذه الأفعال الإنسانية البشرية، يهز إطاره المعجمي، وينقله من دائرة المطلق إلى دائرة المقيد، وتصاب الصياغة بتحول جذري يخرج الزمن من فلكه الدلالي إلى فلك الإنسان، بفعل البنية الاستعارية.

هل يمكن القول بعد كل ذلك بأن الشعر العذري كان فقيرًا في صوره الشعرية، وكان يستعيض عن هذا النقص بالألفاظ الموحية المعبرة عن العواطف المتأججة الحادة، وأن شعراءَه لم يكونوا من ذوي الخيال المحلق أو أصحاب مواهب شعرية عظيمة؟

أفلا تدل هذه التحولات الدلالية على تفنن الشاعر العذري في ربط الطبيعة بالتجربة العاطفية؟

---

(١) قيس ولبنى، ص١٠٥.

إن هذا التفنن في صورة الليل يجعلنا لا نطمئن إلى أن هـذا الـشعر " يكاد يخلو من الالتفات إلى الطبيعة كخلفية للتجربة العاطفية أو كإطـار للصورة الشعرية..."[1]

فأنى لا يكون إطارًا للتجربة، وهو – كما مرّ بنا – الذي يجمع بـين الحبيبين، ويضم الحبّ، بل هو الذي يكسوهما بظلاله السوداء؟

فهو لم يعد مجرد مثير لكوامن الأشجان، بل صار طرفًا فاعلاً بـين الحبيبين، ألا يكفي ذلك من تدان؟

وقد التفت عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية الاستعارة عنـد الـشاعر العذري في معرض تعليقه على أبيات كثير المشهورة[2]: (من الطويل)

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُـلَّ حَاجـةٍ ... ومَسَّح بالأركان مَـنْ هـو ماسـحُ
وشُدَّت على دُهْم المهَارَى رِحَالُنـا ... ولم يَنْظُر الغادي الَّذِي هـو رائـحُ
أخذْنا بـأطراف الأحاديـث بَيْنَنـا ... وسَالَتْ بأعنـاق المطـيِّ الأبـاطحُ

فقال عن البيت الأخير: " ثم زانَ ذلك كلَّه باستعارة لطيفةٍ طَبَّق فيهـا مَفْصِل التشبيه، وأفاد كثيرًا من الفوائد بلُطْف الوَحْي والتنبيه، فصرح أوّلاً بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث، من أنهم تنَازعوا أحاديثهم على ظهورِ الرَّواحل، وفي حال التوجُّه إلى المنازل، وأخبر بعدُ سرعة السير، ووَطَاءة الظَّهرِ، إذ جَعَل سلاسة سَيْرِها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبْله، لأن الظُّهور إذا كانت وَطيئةً وكان سيرها السَّيْرَ السهلَ السريع، زاد ذلك في نشاط الرُّكبان، ومع ازديـاد النـشاط يـزداد الحديث طيبًا."[3]

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، مرجع سابق، ص١٣٠.

(٢) ديوان كثير عزة، ص١٠٤.

(٣) أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص٢٣.

الكناية

عرّف عبد القاهر الجرجاني الكناية بأن " يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه."[1]

" وينطلق الفكر البلاغي في الكشف عن هذه البنية من كونها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز؛ ذلك أن حدودها المعرفية تعتمد على " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك "، واستهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الأصلي معه؛ أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق...

فالكناية يتجاذبها طرفان حقيقة ومجاز على النحو التالي:

حقيقة ←—— الكناية ——→ مجاز

وهذا التجاذب لا يقتضي غلبة طرف على الآخر حتى تحافظ البنية على حقيقتها المعرفية المفارقة للحقيقة والمجاز... والنظر في البناء الشكلي والعميق للكناية يدل على اعتمادها عمليتي (الخفاء والظهور) أبدًا."[2]

أما الغايات الدلالية التي رام الشعراء العذريون تحقيقها عبر الإنتاج الكنائي، فيمكننا أن نلتمس هذين المجالين الدلاليين:

الأول: الوصف المتعلق بالواقع المعيش من خلال تصوير الأحوال المتنوعة التي يتعرض لها الشاعر العذري.

الثاني: تصوير من يمثل ذلك الواقع ويعيش فيه من شخوص، وجمادات، وحيوانات..

ويندرج تحت المجال الدلالي الأول عدد من المعاني الجزئية، منها:

---

(١) دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة. ط ٣، ص٦٦.

(٢) انظر: لبلاغة العربية قراءة أخرى، مرجع سابق، ص١٨٦، و١٨٧، و١٨٨، و١٨٩.

معنى الحزن والألم الذي عبّر عنه المجنون كنائيًا بجريان الدموع في الثياب[1]: (من الطويل)

أقولُ لحادي عِيرِ لَيلى وَقَد يَـرى ثِيابِيَ يَجرِي الدَّمعُ فِيهـا فَبُلَّـتِ
ألا قاتَلَ اللهُ اللـوى مِـن مَحَلَّـةٍ وَقاتَل ذَوْبانًا بِهـا كَيـفَ وَلَّـتِ

ومثله قول قيس لبنى، وقد ورد عند المجنون أيضًا[2]: (من الطويل)

وَما ذُكِرَت عِنْدي لَهَا مِنْ سَـمِيَّةٍ مِنَ النَّاسِ إلاَّ بَلَّ دَمْعِـي رِدائِيـا

كما عُبِّر عن عاطفة الحزن بضيق الأرض على اتساعها؛ حيث يتم العدول عن ذكر ما يدخل في نطاق الشعور الداخلي إلى ذكر ما يلزمه من أمر حسّي، يقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

تَـكـادُ بِـلادُ اللهِ يا أُمَّ مَعـمَـرِ بِما رَحُبَت يَومًا عَـلَيَّ تَضِيـقُ

وهذه الكناية هي مكون ثقافي لعاطفة الحزن؛ حيث إنها واضحة الإحالة إلى قوله تعالى: ﴿ وَعَلَى الثَّلَاثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُوا حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَن لَّا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا ۚ إِنَّ اللَّهَ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾[4].

وعبر الإهابة بالتناص القرآني يحقق المبدع قدرًا من لفت انتباه المتلقي لتلك الحالة التي يعاني منها، والتي حولتها الصياغة من إطار الشعور بالضيق النفسي الداخلي إلى إطار ضيق الأرض الخارجي.

وفي هذا السياق تأتي الكناية عن نسبة لتعبر عما تخفيه النفس من لوعة وألم، كما في قول المجنون[5]: (من الطويل)

---

(١) ديوان مجنون ليلى، ص٧٠.

(٢) قيس ولبنى، ص١٦١، والسابق، ص٢٤٢.

(٣) قيس ولبنى، ص١٢٨.

(٤) سورة التوبة، الآية ١١٨.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ص٧١. والسقب: ولد الناقة.

فَما أُمُّ سَقْبٍ هالكٍ فِي مَضَلَّةٍ   إِذا ذَكَرَتْهُ آخِرَ اللَّيلِ حَنَّتِ
بِأَبرَحَ مِنّي لَوعَةً غَيرَ أَنَّني   أُجَمجِمُ أَحشائي عَلى مَا أَكَنَّتِ

كما يكني الشعراء بتقطع الكبد وتصدعه عن هذه الحسرة، فيقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

إِذا ما لَحاني العاذِلاتُ بِحُبِّها   أَبَتْ كَبِدٌ مِما أُجِنُّ صَديعُ

ويقول جميل[2]: (من الطويل)

أَلا تَتَّقِينَ اللهَ فِي قَتلِ عاشِقٍ   لَهُ كَبِدٌ حَرّى عَلَيكِ تَقَطَّعُ

حيث عدل الشاعر العذري عن التصريح بذكر الحسرة إلى ما يلزمها متمثلاً في: (كبد صديع)، و(كبد حرَّى).

ويترك الشاعر التصريح بإصابة قلبه بالحب إلى ذكر ما يلزم معناه، عبر استخدام معجم الصيد، فيتم إنتاج المعنى الكنائي المراد من خلاله، كقول قيس لبنى[3]: (من الطويل)

بَرَت نَبلَها للصَّيدِ لُبنى وَرَيَّشَتْ   وَرَيَّشْتُ أُخرى مِثْلَها وَبَرَيتُ
فَلَمّا رَمَتني أَقصَدَتني بِسَهْمِها   وَأَخطَأْتُها بِالسَّهمِ حِينَ رَمَيتُ

فنجد أن البيت الأول كله كناية عن صفة الافتتان التي حظيت بها المحبوبة؛ مما جعلها قادرة على أن تؤثر في الشاعر هذا التأثير.

أما البيت الثاني، فالشطرة الثانية منه كناية عن فشله في الوصول إلى قلبها.

والملاحظ أن كل هذه الكنايات تمت في إطار مشهد صيد ناجح، أعقبته محاولة صيد أخرى كردة فعل للصيد الأول، لكن الأخير فشل في اقتناص فريسته.

---

(١) قيس ولبنى، ص١١٥.

(٢) ديوان جميل، ص١١٩.

(٣) السابق، ص٦٩.

كما يأتي عدم التصريح بالهجر من خلال عدة كنايات، كانشقاق العصا، وذكر غراب البين.

يقول قيس لبنى[1]: (من الطويل)

وَطارَ غُرابُ الْبَيْنِ وَانْشَقَّتِ الْعَصَا ... بِبَيْنٍ كَمَا شَقَّ الأَدِيمَ الصَّوانِعُ

وعلى العكس يكني الشاعر العذري عن إقامة المحبوبة، والاستقرار بالمكان بإلقاء العصا، كقول جميل[2]: (من الطويل)

فَأَلْقَتْ عَصَاهَا وَاسْتَقَرَّ بِهَا النَّوَى ... عَلَى جَنْبِ نِهْيٍ ذِيْ شَرَائِعَ جُونِ

وكذلك يعبر جميل بتعريج صدور المطايا عن الرحيل، فيقول[3]: (من الطويل)

بَكَى بَعْلُ لَيْلَى أَنْ رَأَى الْقَوْمَ عَرَّجُوا ... صُدُورَ الْمَطَايَا وَهْيَ فِي السَّيْرِ جُنَّحُ

ويكني الشاعر عن انصراف الناس عنه بعدم جنوح الأصابع إليه، ويحسن هنا إيراد السياق الدلالي برمته، حيث يقول قيس لبنى[4]: (من الطويل)

وَلِلْحُبِّ آيَاتٌ تَبَيَّنُ بِالفَتَى ... شُحوبٌ وَتَعْرَى مِنْ يَدَيهِ الأَشَاجِعُ
وَمَا كُلُّ مَا مَنَّتكَ نَفْسُكَ خالِيًا ... تُلاقِي وَلا كُلُّ الهَوى أَنتَ تابِعُ
تَداعَت لَهُ الأَحزانُ مِن كُلِّ وَجْهَةٍ ... فَحَنَّ كَما حَنَّ الظُّؤَارُ السَّواجِعُ
وَجانَبَ قُرْبَ النَّاسِ يَخلو بِهَمِّهِ ... وَعَاوَدَهُ فيها هُيامٌ مُراجِعُ
أَراكَ اِجتَنَبتَ الحَيَّ مِن غَيرِ بِغْضَةٍ ... وَلَو شِئتَ لَمْ تَجنَحْ إِلَيكَ الأَصَابِعُ

وإذا انتقلنا إلى سياق الزمن، نجد ربطًا بينه وبين التجربة العذرية في العشق من خلال الكنايات التي تدل على العمر حينًا، كهذا البيت المنسوب إلى كل من المجنون وقيس لبنى[5]: (من الطويل)

---

(١) السابق، ص١٠٣.

(٢) ديوان جميل، ص٢٠٧.

(٣) ديوان جميل، ص٤٧.

(٤) قيس ولبنى، ص١٠٨.

(٥) السابق، ص١٦٠. وديوان مجنون ليلى، ص٢٤٣.

فَإِنْ أَحْيَ أَوْ أَهْلِكْ فَلَسْتُ بِزَائِـــلٍ   لَكَمْ حَافِظًا مَا بَلَّ رِيـــقٌ لِـــسَانِيَا

حيث كنى بـــ (ما) المصدرية الظرفية عن الديمومة التي يظل معها حافظًا.

وكذلك بيت جميل القائل[1]: (من الطويل)

لَعَمْــرُكَ لاَ يَنْفَـــكُ حُبُّـــكِ فَـــاعْلَمِي   جَوًى لازِمِي مَا دَامَتِ الْعَيْنُ تَطْرُفُ

وتتعدد المعاني التي تدخل في إطار المعاناة العاطفية، كضيق العـــيش بعد المحبوبة؛ حيث يتم إنتاجه كنائيًا كما ورد عند جميل[2]: (من الطويل)

أَنَائِلَ مَـــا لِلْعَـــيْشِ بَعْـــدَكِ لَـــذَّةٌ   وَلاَ مَشْرَبٌ إِلاّ الـــسِّمَالُ الْمُرَنَّـــقُ

ومن المعاني أيضًا الثقل الغرامي الشديد الذي يتحمله الشاعر في حبه، كقول كثير[3]: (من الطويل)

فَلَوْ كَانَ مَا بِي بِالْجِبَـــالِ لَهَـــدَّهَا   وَإِنْ كَانَ فِي الدُّنْيا شَدِيدًا هُدُودُها

* * *

أما عن المجال الثـــاني المتعلـــق بتـــصوير الـــشخوص والكائنـــات والجمادات؛ فنجد طائفة من المعاني التي تدور في فلكه. تأتي فـــي أولهـــا الكنايات المتعلقة بالمحبوبة وصفاتها، وكذلك النسوة وصفاتهن.

يقول المجنون[4]: (من الطويل)

أَلامُ عَلَى لَيلى وَلَـــو أَنَّ هـــامَتي   تُداوى بِلَيلى بَعـــدَ يُـــبسٍ لَبُلَّـــتِ
بِذي أُشُرٍ تَجري بِهِ الراحُ أُنهِلَت   تَخالُ بِها بَعـــدَ العِـــشاءِ وَعَلَّـــتِ

---

(١) ديوان جميل، ص١٣٤.

(٢) السابق، ص١٥٠.

(٣) ديوان كثير عزة، ص ١٢٨.

(٤) السابق، ص٧٠.

ونلمح في هذين البيتين غير كناية؛ فالبيت الأول كناية عما تهبه ليلى من صفة الشفاء العاجل الناجع. و " بذي أشر " في البيت الثاني كناية عن موصوف هو الثغر*، وقد ورد عند جميل أيضًا في قوله[1]: (من الطويل)

بِــذي أشُــرٍ كَــالأُقْحُوَانِ يُزِيِنُــهُ   نَدَى الطَّلِّ إلاَّ أَنَّــهُ هُــوَ أَمْلَــحُ

وتعدد الكنايات المتعلقة بالمحبوبة على هذا النحو أنتج تصورًا خاصًا بامرأة متفردة، تشفي بثغر تجري به الراح نهلاً وعللاً.

ومن الكنايات أيضًا عن عذوبة الفم، يقول المجنون[2]: (من الطويل)

ولَو تَفَلَتْ فِي الْبَحْرِ وَالْبَحْرُ مَالِحٌ   لأَصْبَحَ مَاءُ الْبَحْرِ مِنْ رِيقِهَا عَذْبَا

ومنها أيضًا قول كثير[3]: (من الطويل)

وَمَا نُطْفَةٌ كَانَــتْ سُــلاَلَةَ بَــارِقٍ   نَمَتْ عَنْ طَرِيقِ النَّاسِ ثُمَ اسْتَقَلَّتِ
بَأطْيَبَ مِنْ أنْيَــابِ عَــزَّةَ بَعْــدَمَا   حَدَا اللَّيلُ أعْقَابَ النُّجُــومِ فَوَلَّــتِ

ومن معالم الأنوثة التي يعدل الشاعر العذري عن التصريح بها إلــى الكناية عنهــا – صــفات الفتــور والكــسل والتــرف، كقــول جميــل

---

* ورد تفسير للأشر في هذا البيت بالزهو والكبرياء في كتاب (مختارات من أشعار مجنون ليلى) لصاحبه عمرو يوسف. مكتبة معروف. الإسكندرية – بــدون تــاريخ، ص٦٥. وأورد معنى البيت بأنها تزهو وتتخايل كمن شرب الخمر. ولا أوافق على هذا التفسير، كما قد كتبت الكلمة خطأ في الشرح؛ حيث كتبت: (الأثر)، والصواب هو ما أوردناه من الكناية عن الثغر؛ لأنه الأولى بالسياق. فهــو مــن تأشــير الأســنان أي: " تحزيزها وتحديد أطرافها. ويقال: بأسنانه أشُر وأشَر ". انظر: مادة (أشــر) فــي اللسان والتاج.

(١) ديوان جميل، ص٤٤.
(٢) ديوان مجنون ليلى، ص٦٦.
(٣) ديوان كثير عزة، ص٨٢.

بثينة[1]: (من الطويل)

قَطُوفٌ أَلُوفٌ لِلْحِجَالِ يَزِينُهَا مَعَ الدَّلِّ مِنْهَا جِسْمُهَا وَحَيَاؤُهَا
مُنَعَّمَةٌ لَيْسَتْ بِسَوْدَاءَ سَلْفَعٍ طَوِيلٍ لِجِيرَانِ الْبُيُوتِ نِدَاؤُهَا
فَدَتْكِ مِنَ النِّسْوَانِ كُلُّ شَرِيرَةٍ صَخُوبٍ كَثِيرٍ فُحْشُهَا وَبَذَاؤُهَا
فَهَذَا ثَنَائِي إِنْ نَأَتْ وَإِذَا دَنَتْ فَكَيْفَ عَلَيْنَا لَيْتَ شِعْرِي ثَنَاؤُهَا؟

والبيت الأول هو المقصود بالكناية، وما عداه استكمال للسياق.

ومنها أيضًا نعومة الجسد؛ حيث يكني كثيّر عنها فيقول[2]: (من الطويل)

مُنَعَّمَةٌ لَو يَدْرُجُ الذَّرُّ بَيْنَهَا وَبَيْنَ حَوَاشِي بُرْدِهَا كَادَ يَجْرَحُ

وروي عن المجنون[3]: (من الطويل)

مُنَعَّمَةٌ لَو بَاشَرَ الذَّرُّ جِلْدَهَا لأَثَّرَ مِنْهَا فِي مَدَارِجِهَا الذَّرُّ

ومن بين الصفات، امتلاء الجسد، كقول جميل[4]: (من الطويل)

إِذَا ضَرَبَتْهَا الرِّيحُ فِي الْمِرْطِ أَجْفَلَتْ مَآكِمُهَا وَالرِّيحُ فِي الْمِرْطِ أَفْضَحُ
تَرَى الزُّلَّ يَلْعَنَّ الرِّيَاحَ إِذَا جَرَتْ وبثنةُ إِنْ هَبَّتْ لَهَا الرِّيحُ تَفْرَحُ
إِذَا الزُّلُّ حَاذَرْنَ الرِّيَاحَ رَأَيْتَهَا مِنَ الْعُجْبِ لَولاَ خَشْيَةُ اللهِ تَمْرَحُ

ولأن صفة الامتلاء هذه كانت من أهم مقاييس الجمال عند العربي البدوي القديم؛ نجد اهتمامًا بها لدى الشاعر العذري، فيقول جميل

---

(١) ديوان جميل، ص٢٣.

(٢) ديوان كثير، ص١٠٦.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ص١٠١.

(٤) ديوان جميل، ص٤٥. المرط: كل ثوب غير مخيط. والمآكم: جمع مأكم ومأكمة، وهي لحمة على رأس الورك تصل بين العجز والمتن. أجفلت: أسرعت. الزلّ: جمع زلاء وهي الخفيفة العجز.

أيضًا[1]: (من البسيط)

رَجْرَاجَةٌ رَخْصَةُ الأَطْرَافِ نَاعِمَــةٌ	تَكَادُ من بُدْنِها في البيتِ تَنْخَــضِدُ
خَدْلٌ مُخَلْخَلُهَــا وَعْــثٌ مُؤَزَّرُهَــا	هَيْفَاءُ لَمْ يَغْذُهَا بُــؤْسٌ وَلا وَبَــدُ
هَيْفَــاءُ مُقْبِلَــةً عَجْــزَاءُ مُــدْبِرَةً	تَمَّتْ فَلَيْسَ يُرَى فِي خَلْقِهَــا أَوَدُ

حيث يكني بالبيت الأول عن سمنها وامتلائها، ثم يكني بــــ (**خـــدْلٌ مخلخلها**) عن امتلاء الساقين، وبـــ (**وعثٌ مؤزَّرها**) عن امتلاء العجز، وبـــ (**لم يغذها بؤسٌ وَلا وَبَدُ**) عن رغد عيشها.

ومثل ذلك قوله[2]:

كَلِفْــتُ بحمَّــاءِ المــدامعِ طَفْلَـــةٍ	حبيــبٍ إلينَــا قُرْبُهَــا لَــو تُنَاصِــفُ
مِــنَ اللُّــفِّ أَفْخَــاذًا إذا مَــا تَقَلَّبَــتْ	مِنَ الليــلِ وَهْنًــا أَثْقَلَتْهَــا الــرَّوَادِفُ
شِفَاءُ الْهَوَى أَمْثَالُهَــا مُنْتَهَــى الْمُنَــى	بِهَا يَقْتَدِي الْبِــيضُ الْكِــرَامُ الْعَقَــائِفُ
قَطُوفُ الْخُطَا عِنْدَ الضُّحَى عَبْلَةُ الشَّوَى	إِذَا اسْتَعْجَلَ الْمَشْيَ الْعِجَــالُ النَّحَــائِفُ

وفي سياق الحيوان، يظفر المتلقي بالكنايات التي تقدم أوصافًا للجمال والنوق التي تمثل مطايا الانتقال والارتحال، كقول قيس لبنى عن الجمـــل النشيط في سيره في مقابل الناقة الضخمة السريعة مستخدمًا بنية الكنايــة عن موصوف[3]: (من الطويل)

وَبانوا وَقَد زالَتْ بِلُبْنَاكَ جَــسْرَةٌ	سَبوحٌ وَمَوَّارُ الْمِلاطَيْنِ أَصْــهَبُ

فـــ (موار الملاطين) كناية عن النشاط في السير.

---

(١) السابق، ص٥٨. رجراجة: سمينة مهتزة اللحم. البدن: السمن. تنخــضد: تتكــسر دون انفصال. خدل: ممتلئ. الوعث: المكان السهل الذي تغيب فيه الأقدام. المــوزر: العجز. الوبد: شدة العيش. الأود: العوج.

(٢) السابق، ص١٢٨. حماء: سوداء. قطوف الخطا: بطيئة السير. عبلــة: ضــخمة. الشوى: الأطراف.

(٣) قيس ولبنى، ص٥٨.

أما الناقة فيكني جميل عنها بعدة أوصاف تندرج تحت الكناية عن موصوف، حيث يقول[1]: (من الطويل)

فَلا وَصْلَ إلاّ أنْ تُقَرِّبَ بَيْنَنَا ... مُبِينَةُ عِتْقٍ ذَاتِ نِيرَيْنِ خَيْفَقُ
زورَّةُ أسْفَارٍ إذَا حُطَّ رَحْلُهَا ... رأيتَ بدفّيها تباشيرَ تَبْرُقِ
إذَا مَا اكْتَسَتْ نِيًّا مُخِيلاً فإنَّهَا ... رَهينةُ بَيُّوتٍ مِنَ الْهَمِّ يَطْرُقِ
جُمَاليَّةٌ نَرمِي بِهَا كُلَّ قَفْرةٍ ... لأَصْدَائِهَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مَنْطِقِ
يَبُذُّ الْعِتَاقَ النَّاجِيَاتِ ذَمِيلُهَا ... وَيَهْلِكْنَ فِي مَوضُوعِهَا حَيْثُ تُعْنِق

فنلاحظ أن الكنايات طوفت بنا عبر صفات عديدة من الكرم والنجابة والسرعة والقوة والإسنان؛ فقد عدل الشاعر عن التصريح باسم الناقة وأتى بصفاتٍ تمثل لوازم لمعانيها، مثل: (مُبِينَةُ عِتْقٍ)، و(ذَاتِ نِيرَيْنِ)، و(خَيْفَقُ)، و(زورَّةُ أسْفَارٍ).

أما الجمادات فمن أمثلة الكناية عن موصوف فيها، الكناية عن السيف بذي شطب، كقول جميل[2]: (من الطويل)

وبيضٍ رعابيبٍ تُثَنِّي خصورها ... إذا قُمْنَ أعجازٌ ثقالٌ وأَسْوُقُ
غَرائرَ لَم يَلقَيْنَ بُؤسَ مَعيشَةٍ ... يُجَنُّ بِهَا النَّاظِرُ المُتَنَوِّقُ
تَنَضَّيْتُ مِنْ وَجْدٍ إلَيْهِنَّ بَعْدَمَا ... كَرِبْنَ وَأَحْشَائي مِنَ الْهَوْلِ تَخْفِقُ
بذي شُطَبٍ قد أخلصَ الْقَيْنُ وَشْيَهُ ... له حينَ تُغْشِيهِ الْكَرِيهَةُ رَوْنَقُ

---

(١) ديوان جميل، ص١٤٧. ومن المعاني: **العتق**: الكرم والنجابة، **وذات نيرين**: مسنة، **وخيفق**: سريعة، **وزورة أسفار**: كثيرة الأسفار، **والدّف**: الجَنْب، **والتباشير**: آثار بجنب الدابة من الدبر وهي القرحة، **والني**: السمن، **والمخيل**: المبشر بالخير، **والبَيّوت**: الأمر يبيت له صاحبه مهتمًا، **والناجيات**: السريعات، **والذميل**: السير اللين، **وموضوع الناقة**: سيرها في سرعة مع طأمنة رأسها، **وتعنق**: تسير سيرًا واسعًا فسيحًا ممتدًا. انظر حاشية الصفحة نفسها من الديوان.

(٢) السابق، ص١٤٨.

وفي سياق الفخر، يستخدم الشاعر الكناية لإبراز صفات السبق والقوة والعزة لقومه ، كقول جميل[1]: (من الطويل)

تَرَى النّاسَ مَا سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَـا   وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَأْنَا إِلَى النَّاسِ وَقَّفُـوا

فالشطرة الأولى كناية عن صفة السبق، والثانية كنايـة عـن صـفة الزعامة.

وهكذا نجد أن الكناية قد أكسبت النص الأدبي ملامح فنية من حيث كونها بنية وسطى بين الجلاء والغموض، وتحتاج إلى تواصل حميم بين المتلقي والنص يأتي من التأمل الحثيث لهذا الانتقال من الظاهر الجلي إلى الباطن الخفي، وكما يقول عبد القاهر:

" ومن المركوز في الطبع أنِ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلَى، وبالمزيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأشْغَف، ولذلك ضُرب المثل لكل ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ."[2]

وقد أكدت العناية التعبيرية بالبنية الكنائية أهميتها التي تنضاف إلـى التشبيه والاستعارة؛ لتؤكد جدارة الشعر العذري في بناء الصورة الشعرية.

---

(١) السابق، ص١٣٨، و١٣٩. ومن المعاني: **الوشيج**: شجر الرماح، و**المسحاج**: ذات الجري دون الشديد، و**اللبد**: ما تحت السرج، و**ثائب البحر**: ماؤه الفائض بعد الجـزر، ويريد هنا الغرق، و**المتغطف**: المتدلي السائل.

(٢) أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص١٣١.

قراءة أسلوبية
في
قصيدة عذرية

(١)

تنصب هذه الدراسة على قصيدة " المؤنسة " لمجنون ليلى، آخذةً بأدوات التحليل الأسلوبي في معرفة كيفية إنتاج الدلالة للظواهر اللغوية عبر المستويات اللغوية المنتمية لها.

وتنطلق القراءة الأسلوبية للقصيدة بما تهبه سياقاتها الدلالية من معانٍ وأفكار؛ حيث يحوي كل سياق معنًى جزئيًّا له عنوان محدد. وقد أورد الشاعر الأستاذ فاروق شوشة القصيدةَ في كتابه " أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي " مقدمًا لها بمقدمة مختصرة عن الشعر العذري وعن مجنون ليلى، ثم عند حديثه عن القصيدة قال:

" ومن بين ديوان " مجنون ليلى " تستوقفنا قصيدته المسماة " **المؤنسة** " ليس لأنها كما تقول مصادر شعره أشهر قصائده فحسب، ولا لأنها أطول قصيدة أنشدها وواظب عليها، ولا لأنها – كما يقولون – كانت أقرب قصائده إلى قلبه، لا يخلو بنفسه إلا أنشدها، ومن هنا كانت تسميتها بالمؤنسة لكثرة ما آنست المجنون بترديده لها وإنشاده أبياتها مجتمعة أو متفرقة، ليس لكل هذه الأسباب نتخير قصيدة المؤنسة من ديوان المجنون، ولكن لأنها نموذج رفيع للشعر العذري الذي عبّر لدى أعلامه الكبار... عن عاطفتهم المشبوبة التي لا تتطلع إلى متع حسية، فقد كانوا يسمون بها سموًّا تجلى في اعتزازهم بها والتضحية في سبيل الإبقاء عليها بما يستطيعون بذله من جهد وآلام ومعاناة حرمان بدافع الزهد في المحرمات وتقوى الله...

في ضوء هذه السطور نستطيع أن نتأمل قصيدة المؤنسة رائعة مجنون ليلى، باعتبارها نموذجًا صادق التعبير والتصوير لحقيقة هذا الحب العذري... كما نستطيع أن نطالع من خلال أبياتها نسيجًا شعريًا محكمًا، غاية في الرقة والعذوبة، تغمره روح بدوية أصيلة تكسبه صدقًا

ورصانة، وبعدًا عن التكلف، وخلوًّا من الصنعة، نسيجًا شعريًّا يزخر بصدق العاطفة وروعة التصوير وحرارة الوجد والهيام..."(١)

وقد قسم الأستاذ فاروق القصيدة إلى ستة سياقات، عناوينها ما يأتي:

١ – استهلال وتذكر. **٢– سر المأساة.**

٣– شهادة عند الله. **٤– أعلى درجات الحب.**

٥– نداء إلى ليلى. **٦– دعاء أخير.**

بيد أنه لابد من التنبيه على أن الرواية التي اعتمد عليها الأستاذ فاروق مختلفة بعض الشيء عن الرواية التي اعتمدناها في الديوان؛ ولذلك لن يكون معنا السياق الخامس المعنون بـ : نداء إلى ليلى.

والحق أن هناك روايتين للقصيدة في الديوان المحقق المطبوع، أوردهما المحقق كاملتين. وقد اعتمدنا على الرواية الأولى، وقد ذكر المحقق المراجع التي استقاها منها(٢).

وقبل الولوج في رحاب القصيدة بغية تحليلها، نوردها كاملةً، مقسمة إلى سياقاتها الدلالية.

استهلال وتذكر:

تَذَكَّرتُ لَيلى وَالسِّنِيْنَ الْخَوَالِيَا ... وَأَيَّامَ لا نَخْشَى عَلَى اللَّهْوِ نَاهِيَا
وَيَوْمٍ كَظِلِّ الرُّمحِ قَصَّرتُ ظِلَّهُ ... بِلَيلى فَلَهَّاني وَمَا كُنتُ لاهِيَا
بِثَمدينَ لاحَت نارُ لَيلى وَصُحبَتي ... بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النَواجِيَا
فَقالَ بَصيرُ القَومِ أَلمَحتُ كَوكَبًا ... بَدا في سَوادِ اللَّيلِ فَردًا يَمانِيَا
فَقُلتُ لَهُ: بَل نارُ لَيلى تَوَقَّدَت ... بِعَليا تَسامى ضَوءُها فَبَدا لِيَا

(١) أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي، مرجع سابق. ص٤٧، و٤٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى، ص ص ٢٢٦ : ٢٢٩.

فَلَيتَ رِكابَ القَومِ لَم تَقطَعِ الغَضى   وَلَيتَ الغَضى ماشى الرِكابَ لَيالِيا
فَيا لَيلَ كَم مِن حاجَةٍ لي مُهِمَّةٍ   إِذا جِئتُكُم بِاللَيلِ لَم أَدرِ ما هِيَا
خَليلَيَّ إِن لا تَبكِيانِيَ أَلتَمِس   خَليلاً إِذا أَنزَفتُ دَمعي بَكى لِيا
فَما أُشرِفُ الأَيفاعَ إِلا صَبابَةً   وَلا أُنشِدُ الأَشعارَ إِلا تَداوِيا
وَقَد يَجمَعُ اللهُ الشَتيتَينِ بَعدَما   يَظُنّانِ كُلَّ الظَنِّ أَن لا تَلاقِيا

سر المأساة:

لَحى اللهُ أَقواماً يَقولونَ إِنَّنا   وَجَدنا طَوالَ الدَهرِ لِلحُبِّ شافِيَا
وَعَهدي بِلَيلى وَهيَ ذاتُ مُؤَصَّدٍ   تَرُدُّ عَلَينا بِالعَشِيِّ المَواشِيا
فَشَبَّ بَنو لَيلى وَشَبَّ بَنو اِبنِها   وَأَعلاقُ لَيلى في فُؤادي كَما هِيَا
إِذا ما جَلَسنا مَجلِساً نَستَلِذُّهُ   تَواشَوا بِنا حَتّى أَمَلَّ مَكانِيَا
سَقى اللَهُ جاراتٍ لِلَيلى تَباعَدَت   بِهِنَّ النَوى حَيثُ اِحتَلَلنَ المَطالِيَا
وَلَمْ يُنسِني لَيلى اِفتِقارٌ وَلا غِنًى   وَلا تَوبَةٌ حَتّى احتَضَنتَ السَوارِيَا
وَلا نِسوَةٌ صَبَّغنَ كَبداءَ جَلعَدًا   لِتُشبِهَ لَيلى ثُمَّ عَرَّضنَها لِيا
خَليلَيَّ لا واللهِ لا أَملِكُ الَّذي   قَضى اللَهُ في لَيلى وَلا ما قَضى لِيَا
قَضاها لِغَيري وَاِبتَلاني بِحُبِّها   فَهَلا بِشَيءٍ غَيرِ لَيلى اِبتَلانِيَا
وَخَبَّرتُماني أَنَّ تَيماءَ مَنزِلٌ   لِلَيلى إِذا ما الصَيفُ أَلقى المَراسِيَا
فَهَذي شُهورُ الصَيفِ عَنّا قَدِ اِنقَضَت   فَما لِلنَوى تَرمي بِلَيلى المَرامِيَا
فَلَو أَنَّ واشٍ بِاليَمامَةِ دارُهُ   وَداري بِأَعلى حَضرَمَوتَ اِهتَدى لِيَا
وَماذا لَهُم لا أَحسَنَ اللهُ حالَهُم   مِنَ الحَظِّ في تَصريمِ لَيلى حَبالِيَا
وَقَد كُنتُ أَعلو حُبَّ لَيلى فَلَم يَزَل   بِيَ النَقضُ وَالإِبرامُ حَتّى عَلانِيَا
فَيا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بَيني وَبَينَها   يَكونُ كَفافاً لا عَلَيَّ وَلا لِيا
فَما طَلَعَ النَجمُ الَّذي يُهتَدى بِهِ   وَلا الصُبحُ إِلا هَيَّجا ذِكرَها لِيا
وَلا سِرتُ ميلاً مِن دِمَشقَ وَلا بَدا   سُهَيلٌ لِأَهلِ الشامِ إِلا بَدا لِيا
وَلا سُمِّيَت عِندي لَها مِن سَمِيَّةٍ   مِنَ الناسِ إِلا بَلَّ دَمعي رِدائِيَا
وَلا هَبَّتِ الريحُ الجَنوبُ لِأَرضِها   مِنَ اللَيلِ إِلا بِتُّ لِلريحِ حانِيَا
فَإِن تَمنَعوا لَيلى وَتَحموا بِلادَها   عَلَيَّ فَلَن تَحموا عَلَيَّ القَوافِيَا

شهادة عند الله:

فَأَشهَدُ عِندَ اللهِ أَنّي أُحِبُّها   فَهَذا لَها عِندي فَما عِندَها لِيَا
قَضى اللَهُ بِالمَعروفِ مِنها لِغَيرِنا   وَبِالشَوقِ مِنّي وَالغَرامِ قَضى لَيَا

وَإِنَّ الَّذي أَمَّلتُ يا أُمَّ مالِكٍ ... أَشابَ فُوَيدي وَاِستَهامَ فُؤادِيَا

أَعُدُّ اللَيالي لَيلَةً بَعدَ لَيلَةٍ ... وَقَد عِشتُ دَهراً لا أَعُدُّ اللَيالِيَا

وَأَخرُجُ مِن بَينِ البُيوتِ لَعَلَّني ... أُحَدِّثُ عَنكِ النَفسَ بِاللَيلِ خالِيَا

أَراني إِذا صَلَّيتُ يَمَّمتُ نَحوَها ... بِوَجهي وَإِن كانَ المُصَلّى وَرائِيَا

وَما بِيَ إِشراكٌ وَلَكِنَّ حُبَّها ... وَعُظمَ الجَوى أَعيا الطَبيبَ المُداوِيَا

أعلى درجات الحب:

أُحِبُّ مِنَ الأَسماءِ ما وافَقَ اِسمَها ... أَوَ اشبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيَا

خَليلَيَّ لَيلى أَكبَرُ الحاجِ وَالمُنى ... فَمَن لي بِلَيلى أَو فَمَن ذا لَها بِيَا

لَعَمري لَقَد أَبكَيتِني يا حَمامَةَ الـ ... عَقيقِ وَأَبكَيتِ العُيونَ البَواكِيَا

خَليلَيَّ ما أَرجو مِنَ العَيشِ بَعدَما ... أَرى حاجَتي تُشرى وَلا تُشتَرى لِيَا

وَتُجرِمُ لَيلى ثُمَّ تَزعُمُ أَنَّني ... سَلَوتُ وَلا يَخفى عَلى الناسِ ما بِيَا

فَلَم أَرَ مِثلَينا خَليلَي صَبابَةٍ ... أَشَدَّ عَلى رَغمِ الأَعادي تَصافِيَا

خَليلانِ لا نَرجو اللِقاءَ وَلا نَرى ... خَليلَينِ إِلا يَرجُوانِ تَلاقِيَا

وَإِنّي لَأَستَحييكِ أَن تَعرِضِ المُنى ... بِوَصلِكِ أَو أَن تَعرِضي في المُنى لِيَا

يَقولُ أُناسٌ عَلَّ مَجنونَ عامِرٍ ... يَرومُ سُلُوّاً قُلتُ أَنّى لِما بِيَا

بِيَ اليَأسُ أَو داءُ الهُيامِ أَصابَني ... فَإِيّاكَ عَنّي لا يَكُن بِكَ ما بِيَا

إِذا ما اِستَطالَ الدَهرُ يا أُمَّ مالِكٍ ... فَشَأنُ المَنايا القاضِياتِ وَشانِيَا

إِذا اِكتَحَلَت عَيني بِعَينِكِ لَم تَزَل ... بِخَيرٍ وَجَلَّت غَمرَةً عَن فُؤادِيَا

فَأَنتِ الَّتي إِن شِئتِ أَشقَيتِ عيشَتي ... وَأَنتِ الَّتي إِن شِئتِ أَنعَمتِ بالِيَا

وَأَنتِ الَّتي ما مِن صَديقٍ وَلا عِدًا ... يَرى نِضوَ ما أَبقَيتِ إِلا رَثى لِيَا

أَمَضروبَةٌ لَيلى عَلى أَن أَزورَها ... وَمُتَّخَذٌ ذَنباً لَها أَن تَرانِيَا

إِذا سِرتُ في الأَرضِ الفَضاءِ رَأَيتُني ... أُصانِعُ رَحلي أَن يَميلَ حِيالِيَا

يَميناً إِذا كانَت يَميناً وَإِن تَكُن ... شِمالاً يُنازِعُني الهَوى عَن شِمالِيَا

وَإِنّي لَأَستَغشي وَما بِيَ نَعسَةٌ ... لَعَلَّ خَيالاً مِنكِ يَلقى خَيالِيَا

هِيَ السِحرُ إِلا أَنَّ لِلسِحرِ رُقيَةً ... وَأَنِّيَ لا أُلفي لَها الدَهرَ راقِيَا

إِذا نَحنُ أَدلَجنا وَأَنتِ أَمامَنا ... كَفى لِمَطايانا بِذِكراكِ هادِيَا

ذَكَت نارُ شَوقي في فُؤادي فَأَصبَحَت ... لَها وَهَجٌ مُستَضرَمٌ في فُؤادِيَا

ألا أيُّهـا الركـبُ اليَمـانونَ عرِّجـوا عَلَينا فَقَـد أمسى هَوانـا يَمانِيَـا
أُسـائلُكُم هَـل سـالَ نَعمـانُ بَعـدَنا وَحُبَّ إلَينـا بَطـنُ نَعمـانَ وادِيَـا
ألا يا حَمامَي بَطـنِ نَعمـانَ هِجتُمـا عَلَـيَّ الهَـوى لَمّـا تَغَنَّيتُمـا لِيَـا
وَأبكَيتُماني وَسطَ صَحبي وَلَم أكُن أُبالي دُموعَ العَينِ لَو كُنتُ خالِيَـا
وَيـا أيُّهـا القُمرِيَّتـانِ تَجاوَبـا بِلَحنَيكُمـا ثُـمَّ إسـجَعا عَلّانِيَـا
فَـإن أنتُمـا استَطرَبتُما أو أرَدتُمـا لَحاقًا بِـأطلالِ الغَضى فَاتبَعانِيَـا
ألا لَيتَ شِعري مـا لِلَيلـى وَمالِيَـا وَما لِلصِّبا مِن بَعدِ شَيبٍ عَلانِيَـا
ألا أيُّهـا الواشـي بِلَيلـى ألا تَـرى إلى مَن تَشيها أو بِمَن جِئتَ واشِيَا
لَئِـن ظَعَنَ الأحبـابُ يـا أمَّ مـالِكٍ فَما ظَعَنَ الحُبُّ الَّذي فـي فُؤادِيَا

دعاء أخير:

فَيا رَبِّ إذ صَيَّرتَ لَيلى هِيَ المُنى فَزِنّـي بِعَينَيهـا كَمـا زِنتَهـا لِيَـا
وَإلا فَبَغِّضـها إلَـيَّ وَأهلَهـا فَإنّي بِلَيلـى قَـد لَقيتُ الدَواهِيَا
عَلى مِثلِ لَيلى يَقتُلُ المَرءُ نَفسَهُ وَإن كُنتُ مِن لَيلى عَلى اليَأسِ طاوِيَا
خَليلَـيَّ إن ضَنّوا بِلَيلـى فَقَرِّبـا لِيَ النَعشَ وَالأكفانَ وَاستَغفِرا لِيَـا

(٢)

إن النظرة الإحصائية للقصيدة تقدم تصورًا تجريديًا لطبيعة دوالها، وتبلغ أبيات القصيدة حسب الرواية التي اعتمدناها واحدًا وسبعين بيتًا.

وقد ترددت صيغة (الفعل) مائة وسبعين مرة، أما صيغة (الاسم) فقد ترددت مائتين وثلاثًا وثمانين مرة، مع ملاحظة أن النظر في الصيغة الاسمية يقتضي صرف النظر عن " الضمائر، والإشارة، والموصولات باعتبارها مؤشرات ناقصة الدلالة؛ لاتكائها على مرجع خارجي يحدد مدلولها، كما يقتضي صرف النظر – مؤقتًا – عن صيغ اسم الفاعل، والمفعول، والمبالغة، والتفضيل، والصفة المشبهة؛ إذ إنها تقع – دلاليًا – في منطقة وسطى بين الفعلية والاسمية."(١)

---

(١) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ص٥٧ – ٥٨.

ولعلّ طغيان الصيغ الاسمية على نظيرتها الفعلية يعطي مؤشرًا أوليًا لميل الذات المبدعة نحو الثبات أكثر من النزعة نحو التحرك التي يقتضيها الفعل بدلالته على الحدث والزمن معًا.

وفيما يتعلق **بالإطار الإيقاعي للقصيدة**، فالقصيدة من بحر الطويل، والقافية مطلقة من المتدارك (/٥//٥).

وبحر الطويل هو أكثر البحور استخدامًا عند العذريين، وعند القدماء عامة. ولأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروف هذا البحر الرامزة لأصواته وحركاته وسكناته؛ حيث تبلغ ثمانية وأربعين حرفًا؛ فقد أتاح للشاعر طول نفس لملء هذا البناء العروضي بمادته التعبيرية، " ولا شك أن أبعاد الإطار الإيقاعي يتيح للشعرية أن تكون أكثر تعلقًا بالداخل التركيبي وبأنماطه التعليقية."(١)

وكان من الممكن أن نردد مع عبد الله الطيب في معرض حديثه عن بحر الطويل – قوله:

" ولما كان بحرُ الطويلِ بحرَ جد وعمق، فإن مجرد العبث الغزلي لا يكاد يستقيم فيه... وإنما يصلح فيه الغزل إذا مازجته نفحةٌ من جد وعمق."(٢)

بيد أننا لا نرى ارتباطًا عضويًا بين البحر وغرض بعينه يريده المبدع؛ لأن من الخطأ " ربط الوزن – سواء أردنا به " البحر " أم أحد تكويناته – " بغرض " معين أو انفعال معين، فالاستقراء يدل بوضوح

---

(١) السابق، ص٥٩.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب، بلا تاريخ، الجزء الأول، ص٤٢٣.

على أن الوزن الواحد يستعمل في شتى الأغراض والعواطف والمعاني، وأن الغرض الواحد يظهر في شتى الأوزان، وكذلك الانفعال الواحد."(١)

فالأوزان – كما يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن – " آلات موسيقية مختلفة الأنواع، مثل غيرها من الآلات الحقيقية، يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها، كل حسب إمكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع هذا التراث الذي لا ينفد ولا يتوقف عن التطور والتنوع من الموسيقى الشعرية."(٢) فتفعيلات البحر معياريّة، وهذه المعيارية لا ترتبط بانفعال أو غرض محدد.

أما حرف الروي فهو الياء الموصولة بألف الإطلاق، ونلاحظ أن القافية دخلها ألف التأسيس؛ مما جعلها تتميز بالطول والإطلاق حال الإنشاد.

بل إن التأمل في القصيدة يرينا أن حروف المد لم تكن مقتصرة على ألف الإطلاق في القافية فحسب، بل شاعت في التفعيلات الأخرى بالقصيدة، وفي كل أبياتها؛ مما أثر إيجابًا على تحقق المد اللفظيّ الذي صاحبه امتداد دلاليّ في الأداء حين الإنشاد والتلقي؛ إذ إنّ في هذا الامتداد دلالةً على الانفعال المتوتر المناسب لحال التذكر واسترجاع الذكريات، وهو ما كان يأنس به شاعرنا وقت إنشادها.

وبالمثال يتضح المقال، فقد ترددت حروف المد في كلٍّ من البيت الأول والبيت الثالث سبع مرات من غير القافية:

تَذَكَّرتُ لَيلى وَالسِّنينَ الْخَواليا وَأَيّامَ لا نَخْشى عَلَى اللَّهْوِ ناهِيَا

---

(١) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، للدكتور علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتب ١٩٩٣، ص١١٦.

(٢) مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص٣٤٢.

بِثَمدينَ لاحَت نارُ لَيلى وَصُحبَتي بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النَواجِيا

في حيت ترددت في البيت الثاني الفاصل بين البيتين السابقين أربع مرات بدون القافية:

وَيَومٍ كَظِلِّ الرُمحِ قَصَّرتُ ظِلَّهُ بِلَيلى فَلَهّاني وَما كُنتُ لاهِيا

ويتأكد هذا التردد لحروف المد مع ما أشرنا إليه من دلالة حين يقول:

فَما أُشرِفُ الأَيفاعَ إِلا صَبابَةً وَلا أُنشِدُ الأَشعارَ إِلا تَداوِيا

(٣)

أما فيما يتعلق بالسياقات الدلالية والظواهر اللغوية مناط التحليل، فيرد أول بيت في السياق الأول (**استهلال وتذكر**) مبرزًا صوت الشاعر المتحدث في لحظة راهنة، يستهلها بالفعل " تذكَّرت "، وإذا كان زمن الفعل يوهم بالانتقال من الحاضر إلى الماضي، فإن صيغة " تفعّل " تُغيّر دلالة هذا الماضي لتصبح تذكرًا مستمرًا في كل وقت وحين، وهنا اجتياز بالصيغة الزمنية الحرفية للفعل لتصير صالحة لكل زمان.

وتظهر لنا في هذا السياق الدلالي النواحي المختلفة التي تمثل مشهد التذكر بين يدي القصيدة؛ فهو يذكر " ليلى "، و" السنين الخواليا "، و" أيام اللهو "، و" يوم " يصف طوله بصورة تشبيهية بأنه كـ " ظل الرمح "، وفي هذا التشبيه بظل الرمح إيهام بطوله، ولكن هذا الطول يقصر ويمر سريعًا مع ليلى كما يدل الفعل " قصّرت "، بيد أنّ براعة التشبيه هنا تكمن في أن المشبه به نفسه شيء غير ثابت ولا مستقر، شيء يزول سريعًا، ويمرّ في طرفة عين (ظلّ الرمح)، وفي ذلك تأكيد على وجه الشبه بين اليوم وظل الرمح وهو سرعة المضي والخفاء، فإن

كانت ساعات اليوم موهمة بطوله، فهو كظلّ الرمح يـوهم بحـضوره الطويل، لكنه سرعان ما ينقضي.

ثم ينقلنا الشاعر إلى موقف آخر يتبدى منه الإطار المكاني لمـشهد التذكر، فيقول:

بِثَمدينَ لاحَت نارُ لَيلـى وَصُحبَتي   بِذاتِ الغَضى تُزجي المَطِيَّ النَواجِيا

وحينما نقلنا إلى الإطار المكاني، حشد السياق الدلالي بدوال تنتمـي إلى حقل الطبيعة، فنجد " نار "، و" كوكب "، و" الليل "، و" توقـدت "، فإذا نحن بإزاء صورة بصرية قوامها النار المتوقّدة والكوكب، ولـيس حضور الليل هنا نشازًا من ذلك، إذ يتبدى خلفيّة للصورة؛ ليبدو فيجعل الإشراقَ البصري أكثر تأثيرًا.

ويحتل التركيب الإضافي " نار ليلى " مركز الإيجابية مـن حيـث كونه مسندًا إليه، مرةً في وظيفة الفاعلية بالبيت الثالث: (لاحـت نـار ليلى)، ومرة في الابتداء بالبيت الخامس: (بل نار ليلى توقدت). وتم التأكيد على هذه الإيجابية عبر تكرار " نار ليلى " في بيتين يفصل بينهما بيت يبدو منه استبعاد أن ما تلوح هي " نار ليلى "، فيأتي التأكيد علـى كونها نار ليلى في الموقع العروضي نفسه الذي احتله التركيب الأول.

ثم لا يكتفي شاعرنا بجلاء أبعاد السياق من زمان ومكان، بل يظهر البعد الوجداني المصاحب لهذا المشهد عبر بيت استخدم فيه الأسـلوب الإنشائي من خلال فعل التمني " ليت " وتكراره في الـشطرين؛ حيـث يتمنى عدم مغادرة " الغضى "، وقد كرّر الشاعر فعل التمني " ليـت "؛ ليساعد على ازدواجية الصورة؛ ليتصاعد بالمعنى إلـى آفـاق أوسـع وأرحب.

فَلَيتَ رِكابَ القَومِ لَم تَقطَعِ الغَضى   وَلَيتَ الغَضى ماشى الرِّكابَ لَيالِيا

ثم يأتي أسلوب إنشائي آخر، هو أسلوب النداء، " والحق أن أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية البارزة، فهو يجعل من العبارة الشعرية عبارة مثيرة لانتباه المتلقي. إنها تدل على أن ثمة أمرًا دالاً ينادى عليه.

ففي النداء ثمة طرف آخر (المنادى) ينادى عليه بإحدى أدوات النداء، لكأن حضور هذا الطرف الآخر بمثابة حضور لصوت آخر داخل النص؛ أي بمثابة تكوين بنية درامية أولية سببها حضور هذا الآخر ...

إن أسلوب النداء من الأساليب البارزة شعريًا؛ حيث يضفي درامية على الأسماء، ويضع شكلا من أشكال التواصل بين المتكلم والمنادى، وهو ما يعطي مدى أرحب للعبارة الشعرية بحيث تتخطى سطوح الأشياء."(١)

وتمثل هذا الأسلوب في نداء ليلى:

فَيا لَيْلَ كَمْ مِنْ حَاجَةٍ لِي مُهِمَّةٍ ... إذا جِئتُكُم بِاللَّيلِ لَمْ أَدْرِ مَا هِيَا

ثم نداء الخليلين:

خَليلَيَّ إن لا تَبْكِيانِيَ أَلْتَمِس ... خَليلاً إذا أَنْزَفْتُ دَمْعِي بَكَى لِيَا

ويأتي بيته:

فَمَا أُشْرِفُ الأَيْفَاعَ إلا صَبَابَةً ... ولا أُنْشِدُ الأَشْعَارَ إلا تَدَاوِيَا

مستخدمًا أسلوب القصر لإظهار أن الصبابة هي سبب إشراف الأيفاع، والتداوي هو السر الكامن وراء إنشاد الأشعار.

ويختتم هذا السياق الدلالي ببيت يجري مجرى الحكمة:

وَقَد يَجمَعُ اللهُ الشَّتِيتَينِ بَعدَمَا ... يَظُنَّانِ كُلَّ الظَّنِّ أن لا تَلاقِيَا

---

(١) دراسات في لغة النص، ص٢٢٠.

وحضور هذا البيت يربط السياق كله، فحين نجدد العهد بالبيت الأول نفهم أن التذكر وراءه فراق وتشتت استتبعه حديث عن مظاهر الشوق إلى المحبوبة وأيامها، ثم يختتم السياق بهذا البيت الذي يردنا فورًا إلى التذكر المستهلة به القصيدة.

والمتأمل في طبيعة توالي الدلالات الجزئية في هذا السياق يجد أنها تميل إلى الانتقال من المعنوي المجرد المتمثل في الذكريات المتدافعة في الوجدان إلى الحسي المادي المتمثل في مادية الرمح، والنار، والغضى، والأيفاع.

(٤)

أما السياق الثاني (سر المأساة) فبدأ بأسلوب خبري جرى مجرى الإنشاء؛ لأنه في معنى الدعاء:

لَحى اللهُ أقوامًا يَقولونَ إنَّنا وَجَدنا طَوالَ الدَهرِ لِلحُبِّ شافِيا

ولعل الاستعارة في " الحب " بتشبيهه بالداء الذي له شافٍ، قد أحدث نقلة نوعية للحب من دائرة العاطفة إلى دائرة المرض.

ثم يأتي بيتان يلاحظ فيهما تكرار اسم المحبوبة ثلاث مرات، وترديد الدال لابد أن وراءَه مدلولاً. فمن الواضح أن الدال (ليلى) قد احتل مرة موقع الاسم المجرور، بينما احتل مرتين في بيت واحد وظيفة الإضافة؛ مما يعني أنه – أي الدال (ليلى) – كان في منطقة وسطى بين الفاعلية حيث الإيجابية، والمفعولية حيث السلبية.

وقد ينهض ذلك دليلا على أن الشاعر لم يرد أن يتحدث عن الذات من حيث هي بقدر ما يريد أن يسلط الضوء على مشاهد ثلاثة متصلة بها.

فالأول يريد أن يركز الضوء على صباها أولاً، فيقول:

وَعَهدي بِلَيلى وَهيَ ذاتُ مُؤَصَّدٍ تَرُدُّ عَلَينا بِالعَشِيِّ المَواشِيا

ونلاحظ الجملة الحالية (وهي ذات مؤصد) لبيان مرحلة صباها، ثم يتدرج إلى مرحلة كبرها، وهي مستمدة من قوله:

فَشَبَّ بَنُو لَيْلَى وَشَبَّ بَنُو ابْنِهَا

ثم يأتي المشهد الأخير الذي يمكن عنونته بـ (ليلى في القلب):

وَأَعْلاقُ لَيْلَى فِيْ فُؤَادِي كَمَا هِيَا

فالبيتان طوّفا بنا بين ثلاث مراحل لليلى: مرحلة الصبا، ومرحلة الكبر، ومرحلة في القلب، وقد اتسمت الأخيرة بالثبوت والرسوخ فضلا عن اشتمالها على المرحلتين السابقتين ضمناً. أما المرحلتان الأوليان فيتسمان بالتغير والصيرورة؛ ومن ثم جاء التركيب النحوي مؤكدًا على هذا المعنى؛ حيث نجد استخدام الفعل في المرحلة الأولى: " ترد علينا "، وكذلك في المرحلة الثانية: " فشب بنو ليلى وشب بنو ابنها ". والفعل بدلالته على التحرك يقابله الاسم بدلالته على الثبات؛ ولذلك خلصت المرحلة الثالثة للاسمية فحسب.

وتعرض هذا السياق للوشاة والرقباء آفة المحبين، فنجد دوالاً مثل: (تواشوا، وواشٍ) في قوله:

إِذا ما جَلَسنا مَجلِساً نَستَلِذُّهُ تَواشَوا بِنا حَتّى أَمَلَّ مَكانِيا

وقوله:

فَلَو أَنَّ واشٍ بِاليَمامَةِ دارُهُ وَداري بِأَعلى حَضرَمَوتَ اهتَدى لِيا

ويجمع بين هذين البيتين رابط معجمي بارز، ألا وهو معجم المكان، فنجد الدوال:

(جلسنا – مجلسًا – مكانيا – باليمامة – داره – داري – حضرموت)، لكن الشعرية أحيانًا ما تحرر هذه الدوال من ربقة المواضعة؛ لتجعلها قابلة لدلالات طارئة تتوافق والنسق التعبيري؛ فالدال

" مجلسًا " على سبيل المثال ينتقل من إطار الجمادات والمحسوسات إلى إطار المذوقات؛ حيث وصفه بأنه " يستلذ ".

واستكمالاً لسيرة الوشاة يتساءل شاعرنا:

وَماذا لَهُـم لا أَحسَنَ اللهُ حالَهُم مِنَ الحَظِّ في تَصريمِ لَيلى حَبالِيا

ويبدو انفعال الذات متجليًا في الاستعارة " حباليا "؛ فكأنه ينقل المشاعر والعواطف من دائرتها المعنوية المجردة إلى دائرة الحسية أولاً؛ ليبرز موقف الوشاة في شكل مادي يتمثل في تقطيع الحبال.

وتبرز مفارقة الصراع بين الذات والحب في قوله:

وَقَد كُنتُ أَعلو حُبَّ لَيلى فَلَم يَزَل بِيَ النَّقضُ وَالإِبرامُ حَتّى عَلانِيا
فَيا رَبِّ سَوِّ الحُبَّ بَيني وَبَينَها يَكونُ كَفافًا لا عَلَيَّ وَلا لِيا

حيث يأتي التقابل بين النقض والإبرام، وبين عليّ ولي. كما أن التعامل الشعري مع بنية التقابل قد يجعل الطرفين المتقابلين على طرف المساواة أحيانًا في الناتج الدلالي، وتمثل ذلك في قوله:

وَلَم يُنسِنِي لَيلى افتِقارٌ وَلا غِنىً وَلا تَوبَةٌ حَتّى احتَضَنتُ السَّوارِيا

حيث صار الافتقار والغنى سواءً عند الشاعر في انتفاء نسيان ليلى.

وإذا ما عدنا إلى بيته:

وَقَد كُنتُ أَعلو حُبَّ لَيلى فَلَم يَزَل بِيَ النَّقضُ وَالإِبرامُ حَتّى عَلانِيا

نجد أن التماثل قد لعب دوره الإيهامي في بنية (رد العجز على الصدر)، حيث بدا على السطح التماثل، بيد أن البنية العميقة أكدت المفارقة المشار إليها؛ حيث يعلو الحب على الذات.

وبالمناسبة قد جاءت بنية (رد العجز على الصدر) في هذا السياق ثلاث مرات؛ حيث جاءت في قوله:

قَضاها لِغَيري وَابتَلاني بِحُبِّها فَهَلّاً بِشَيءٍ غَيرِ لَيلى ابتَلانِيا

والتماثل المعجمي هنا ينتفي بصنيع التعليق النحوي؛ حيث تعلق بالفعل " ابتلاني " الأول الجار والمجرور " بحبها "، في حين تعلق بالآخر الجار والمجرور وما اتصل به من صفة " بشيء غير ليلى ".

كما جاءت بنية الرد من رد المصدر على الفعل في قوله:

فَهَذي شُهورُ الصَّيفِ عَنّا قَدِ انْقَضَت فَما لِلنَّوى تَرمي بِلَيلى الْمَرامِيا

ثم على مدار أربعة أبيات متتالية يتكرر البناء التركيبي (لا ... إلا)، وفي هذا التكرار كناية عن الديمومة الزمنية من ناحية، كما يلاحظ ما فيه من امتزاج معجم الطبيعة بالمكان من ناحية أخرى ؛ حيث جاء التواشج بين الدوال:

(النجم – الصبح – سرت – ميلا – دمشق – سهيل – الشام – دمعي – هبَّت – الريح – الجَنوب – أرضها – الليل – بلَّ)، فجاء ذلك تأكيدًا على تفاعل الذات مع ما حولها من ظواهر.

ويعود الشاعر مرة أخرى في ختام هذا السياق الدلالي مؤكدًا على أن ملاذه وملجأه إلى الشعر الذي يمثل حريته المطلقة، فيقول:

فَإِن تَمنَعوا لَيلى وَتَحموا بِلادَها عَلَيَّ فَلَن تَحموا عَلَيَّ القَوافِيا

(٥)

وتتردد في السياق الثالث " **شهادة عند الله** " الـدوال ذات الطـابع الديني، مثل:

(لفظ الجلالة " الله " – أشهد – قضى – المعـروف – صـليت – يممت – المصلى – إشراك) ممتزجة بالدوال الدالة على العشق مثل:

(أحبها – بالشوق – الغرام – استهام – حبها – الجوى).

وهذا ما يناسب سياقًا يستهله شاعرنا بالـشهادة عنـد الله، كمـا أن امتزاج معجمَيْ العشق والدين لمما يؤكد قدسية هذا الحب المتحدث عنه في ذاك الشعر.

ومن الظواهر البديعية في هذا السياق وغيره التكرار الذي يتمثل في ترديد دال بعينه مثل: قضى، وليلة. أو شبه جملة مثل: عندي، وليا، أو رد عجز على صدر في قوله:

أَعُـدُّ اللَّيـالي لَيلَـةً بَعـدَ لَيلَـةٍ وَقَد عِشتُ دَهرًا لا أَعُـدُّ اللَّيالِيـا

ونلاحظ أن التعليق النحوي قد أخرج البنية من التماثل فـي البنيـة السطحية إلى الانتفاء في البنية العميقة.

ومن الكنايات عن قدسية المحبوبة قوله:

أَراني إِذا صَـلَّيتُ يَمَّمـتُ نَحوَهـا بِوَجهي وَإِن كانَ المُـصَلّى وَرائِيـا

وَما بِـيَ إِشـراكٌ وَلَكِـنَّ حُبَّهـا وَعُظمَ الجَوى أَعيا الطَّبيبَ المُداوِيا

ويرى صاحب " سوسيولوجية الغزل العربـي – الـشعر العـذري نموذجًا " أن المجنون في هذين البيتين يوفق ما لا يقبل التوفيق، ويـرد هذا الأمر إلى أن الشاعر العذري " لديه، ما يسميه تـوينبي " بالـصدع

داخل النفس "، وهو حالة يكون فيها القلب موزعًا بين مطامح متعارضة."(١)

(٦)

وتشيع ظاهرة التكرار، وهي مرد الظواهر البديعية الصوت دلالية في السياق الرابع (أعلى درجات الحب)، فعندما يقول المجنون:

خَلِيلَيَّ لَيلى أكبَرُ الحاجِ وَالمُنى فَمَن لي بِلَيلى أو فَمَن ذا لَها بِيا

لَعَمري لَقَد أبكَيتِني يا حَمامَةَ الـ (م) ـعَقيق وَأبكَيتِ العُيونَ البَواكِيا

نجد أن الشطرة الأولى في البيت الأول تقدم جملة مستقلة، والشطرة الثانية تقدم جملة أخرى مستقلة، والأولى جاءت بأسلوب إنشائي للنداء، أما الأخرى فجاءت بأسلوب إنشائي للاستفهام. بيد أن هذه المخالفة السطحية ترتد إلى موافقة عميقة بفضل التكرار الذي يوحد بين الشطرتين؛ حيث تفضي إلى ناتج: من لي بليلى أكبر الحاج والمنى، أو لها بي؟

أما البيت الثاني فتمثل التكرار فيه في الفعل " أبكيت ". وإذا كان العطف المتمثل في الواو في " وأبكيت " يقتضي المغايرة بين الشخوص الباكية، فإن تكرار الفعل أكّد المماثلة بينهما فيما صدر عنهما من فعل؛ حيث عمل على التماثل بين إبكاء الشاعر وإبكاء العيون التي من طبيعتها أن تبكي.

وتأتي بنية بديعية أخرى، ألا وهي بنية الطباق، وهي بناء تكراري من الطراز الأول – كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب – حيث إن " التكرار يتحقق بالنظر إلى عملية (الحضور والغياب)، فالطرفان

---

(١) سوسيولوجية الغزل العربي – الشعر العذري نموذجًا، لطاهر لبيب. ترجمة: حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨١، ص١٢٣.

الحاضران على مستوى السطح متقابلان، لكنهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدائرة التكرارية."(١)

خَليلَيَّ ما أرجو مِنَ العَيشِ بَعدَما أَرى حاجَتي تُشرى وَلا تُشتَرى لِيا

وعضَّد من إيقاع بنية الطباق البديعية هنا وقوعها بين دالين بينهما تجانس: " تشرى " و" تشترى ". وتمثل في البيت تكثيف إيقاعي آخر نجم من التجنيس في القافية مع البيت التالي له بين " بيا " و " ليا ".

وَتُجرِمُ لَيلى ثُمَّ تَزعُمُ أَنَّني سَلوتُ وَلا يَخفى عَلى الناسِ ما بِيا

ووقوع الجناس في القافية فضلا عن تحقيقه قدرًا كبيرًا من التوافق الشكل صوتي، فإنه يحقق نوعًا آخرَ من الإيقاع، ألا وهو وحدة البناء الصرفي بين الدالين المتجانسين، وهذا يؤدي إلى زيادة الإيقاع في هذه المنطقة.

كما يزداد الإيقاع الناجم عن اجتماع رد العجز مع التكرار في قوله:

خَليلانِ لا نَرجو اللِّقاءَ وَلا نَرى خَليلَينِ إلا يَرجُوانِ تَلاقِيا

لكن ينبغي التنبيه على أن التماثل الصوتي هنا لم يفضِ إلى تماثل دلالي كما هو متوقع، بل أفضى إلى مقابلة بين خليلين لا يرجوان تلاقيا، وخليلين لا يرجوان إلا تلاقيا.

وتتنوع ظواهر البديع في هذا السياق، فيأتي تشابه الأطراف في قوله:

يَقولُ أُناسٌ عَلَّ مَجنونَ عامِرٍ يَرومُ سُلوّاً قُلتُ أَنّى لِما بِيا
بِيَ اليَأسُ أَو داءُ الهُيامِ أَصابَني فَإِيّاكَ عَنّي لا يَكُن بِكَ ما بِيا

" وخط المعنى في تشابه الأطراف يتحرك في مساره الأفقي وصولاً إلى نقطة الارتكاز في نهاية البيت أو الفقرة، ثم تنتقل نقطة الارتكاز إلى

---

(١) البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٥٦.

بداية البيت الثاني ...، فيحدث نوع من التلاحم الصياغي والدلالي بهذا الارتكاز المزدوج والموحّد على صعيد واحد، لكن يلاحـظ أن نقطـة الارتكاز الأولى تتوجّه فاعليتها إلى ما قبلها، في حين أن فاعلية الثانيـة تتوجه إلى ما بعدها."(١)

وعلى هذا فقد حدث تلاحم صياغي وتناغم تعبيري أفضى إلى تلاحم وتناغم دلالي بين عدم القدرة على النسيان مع اليأس وداء الهيام.

ومن الكثافة الإيقاعية الدلالية في هذا السياق اجتماع التفويف مـع الطباق في قوله:

فَأَنتِ الَّتي إِن شِئتِ أَشقَيتِ عِيشَتي   وَأَنتِ الَّتي إِن شِئتِ أَنعَمـتِ بالِيـا

والتفويف كما عرّفه القزويني: " هو أن يؤتى فـي الكـلام بمعـان متلائمة في جمل مستوية المقادير ... "(٢)، والطباق هنا واضـح بـين " أشقيت " و " أنعمت ". وكأن اجتماع هاتين البنيتين البـديعيتين أنـتج تماثلاً سطحيًّا بين الشقاء والإنعام تبعًا لمشيئة المحبوبة برغم ما بينهمـا من مفارقة في العمق.

وعلى مدار ثلاثة أبيات ينحو المعجم الشعري في القصيدة نحو حقل المكان، والحركة المرتبطة به؛ لذلك نجد دوالاً مثل: " أزورها – سرت – الأرض – رحلي – يمينًا – شمالاً "، وكل ذلك من خلال الاتـصال بالمنحى العاطفي أصل التجربة.

يَمينًا إِذا كانَـت يَمينًـا وَإِن تَكُـن   شِمالاً يُنازِعْنِي الْهَوى عَن شِمـالِيا

---

(١) السابق، ص٣٧٠.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الـدين القزوينـي، الموسـوعة الـشعرية، ص٥٢٢.

وسرعان ما ينقلنا شاعرنا من عالم المكان المادي إلى عالم الخيال والمنامات في بيته:

وَإِنّي لأستَغشي وَمَا بِيَ نَعْسَةٌ لَعَلَّ خَيالاً مِنكِ يَلقى خَيالِيا

ونشدًا لمزيد من الخيال يأتي شاعرنا بصورة تشبيهية لليلى، فيقول:

هِيَ السِّحرُ إلا أنَّ لِلسِّحرِ رُقيَةً وَأَنِّيَ لا أُلفي لَها الدَّهرَ رَاقِيَا

وهذا تشبيه مجمل مؤكد، وابتداء الصياغة بالضمير (هي) يجعلنا نتخطى مرحلة المشابهة إلى مرحلة الماهية؛ مما يفعّل من دور البنية التشبيهية ويؤكدها. بيد أن البناء التركيبي لسائر البيت يقلل من الامتزاج الشديد بين المسند والمسند إليه (هي السحر)، حيث نجد الاستثناء الذي يفصل طبيعة السحر عن طبيعة المحبوبة. كما أن التصدير في هذا البيت على خلاف سابقَيْه يفضي إلى المفارقة العميقة؛ حيث إثبات الرقية للسحر ونفيه عن المحبوبة.

ويبدو أن الشاعر كان متأرجحًا بين الجنوح نحو الخيال بعواطفه الجامحة والارتباط بالواقع، أو لنقل بين الخيال الصرف، والخيال الذي يصنع واقعًا شعريًا محتمل الحدوث في الواقع الخارجي. فلذلك نجده يعود مرة أخرى لذكر الرحلة والمطايا:

إذا نَحنُ أدلَجنا وَأنتِ أمامَنا كَفَى لِمَطايانا بِذِكراكِ هادِيا

ثم يعود فيجول بخياله لتصوير حرارة عواطفه، فيقول:

ذَكَت نارُ شَوقي في فُؤادي فَأَصبَحَت لَها وَهَجٌ مُستَضرَمٌ في فُؤادِيا

وذلك من خلال التشبيه الإضافي – حيث أضيف المشبه به إلى المشبه – في (نار شوقي)، وما تقدمه هذه الصورة من ترشيح تمثل في إذكاء هذه النار، ووهجها، واستضرامها، وكأن الناتج الدلالي هو: شوقي نار لها وهج مستضرم ذكت في فؤادي. لكن يبدو أن السياق لم

يكن خالصًا للترشيح الخاص بالمشبه به، بل صاحبه تجريد خاص بالمشبه تمثل في كون إذكاء النار ووهجها واستضرامها واقعًا في الفؤاد موطن الشوق؛ مما يجعل العناية التعبيرية على الحياد بين المشبه والمشبه به.

ثم يعود شاعرنا للرحلة مرة أخرى من خلال سؤال الركب أن يعرجوا يمينًا، حتى يصل إلى بطن نعمان، فيقيم اتصالا بينهما تمثل في نداء حمامي بطن نعمان.

ويبدو أن الحمام بل معجم الطير في الشعر العذري لا بد من أن ينظر إليه سميولوجيا على أنه مثير الأشجان، ومصدر البكاء، ومهيج الهوى، فكما أثار حمام العقيق بكاء شاعرنا فيما قبل، يبكيه حماما بطن نعمان الآن.

ألا يا حَمامَي بَطنِ نَعمانَ هِجتُما ... عَلَيَّ الهَوى لَمّا تَغَنَّيتُما لِيا
وَأَبكَيتُماني وَسطَ صَحبي وَلَم أَكُن ... أُبالي دُموعَ العَينِ لَو كُنتُ خالِيا
وَيا أَيُّها القُمرِيَّتانِ تَجاوَبا ... بِلَحنَيكُما ثُمَّ اسْجَعا عَلّانِيا
فَإِن أَنتُما اسْتَطرَبتُما أَو أَرَدتُما ... لَحاقًا بِأَطلالِ الغَضى فَاِتبَعانِيا

ويبدو التفاعل جليا بين دوال معجم الطير ومعجم الطبيعة: " حمامي – بطن – أبكيتماني – دموع – القمريتان – أطلال "، وبين معجم الصوت والعشق والطب: " الهوى – تغنيتما – اسجعا – علانيا – استطربتما ".

ثم يتوجه الشاعر بنداءات ثلاثة؛ الأولى: لذاته، والثانية: للواشي، والثالثة: لليلى. وهؤلاء المنادون الثلاثة هم أطراف أو أبطال التجربة العذرية التي تدور قصتها بين شاعر محب ومحبوبة وواشٍ يوقع العداوة بينهما؛ وهكذا جمع النداء بين أبطال القصة أسلوبيًا.

أَلا لَيتَ شِعري ما لِلَيلى وَما لِيــا وَما لِلصِّبَا مِن بَعدِ شَــيبٍ عَلانِيــا
أَلا أَيُّها الْوَاشِي بِلَيلـــى أَلا تَــرى إِلى مَن تَشيها أَو بِمَن جِئتُ واشِيا
لَئِن ظَعَنَ الأَحبــابُ يــا أُمَّ مالِـكٍ فَما ظَعَنَ الحُبُّ الَّذي فـــي فُؤادِيــا

(٧)

ولما كان السياق الأخير (دعاءً أخيرًا) حشدت له دوال ذات صبغة دينية من ناحية، ومسحة حزن وألم من ناحية أخرى: " رب – الدواهي – اليأس – يقتل – ضنوا – النعش – الأكفان – اسْـتغفِرا ". واســتُهلَّ بدعاء الله:

فَيا رَبِّ إِذ صَيَّرتَ لَيلى هِيَ الْمُنَــى فَزِنّي بِعَينَيها كَمَــا زِنتَهــا لِيــا

وبرزت في هذه الأبيات الأربعة الأخيرة بنيتا الترديد والمقابلة مرة أخرى؛ حيث تردد الفعل " زان " بصيغة الأمر في البيت الأول، وأتـــي بمقابله في البيت الثاني: " فبغضها ".

وتردد اسم " ليلى " في البيت الثالث:

عَلى مِثلِ لَيلى يَقتُلُ الْمَــرءُ نَفــسَهُ وَإِنْ كُنتُ مِن لَيلى عَلى الْيَأسِ طاوِيَا

والنظر السطحي لموضعي " ليلى " في البيت يكشف – كما كشف سابقًا – عن المحايدة بين الإيجابية والسلبية؛ حيث وقعت مضافًا إليه في الشطرة الأولى، واسمًا مجرورًا في الشطرة الثانية، بينما يأتي الــشاعر في مرتبة الإيجابية من حيث كونه مسندًا إليه مرتين؛ مرة لأنه فاعل : " يقتل المرء نفسه "، ومرة لأنه اسم كان: " كنت من ليلى علـــى اليـــأس طاويا ".

بيد أن التأمل في التركيب يجد أن البنية العميقة تعكــس الوضـــع؛ فليلى هي السبب الكامن وراء القتل ووراء اليأس، وكمـــا أن التركيـــب النحوي لجملة: " يقتل المرء نفسه " قد جعل الشاعر فاعلا، فقــد جعلـــه

مفعولا أيضًا؛ فهو القاتل والمقتول في الوقت نفسه. كذلك تقديم الجار والمجرور " من ليلى " على خبر كان " طاويًا " أكد على أن ليلى هي الفاعل الحقيقي لليأس؛ ولذلك يختم شاعرنا القصيدة " **المؤنسة** " بنداء الخليلين بجملة شرطية إن تحقق فعلها، فالموت هو جوابها:

خَلِيلَيَّ إنْ ضَنُّوا بِلَيْلَى فَقَرِّبا   لِيَ النَّعْشَ وَالأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

وبعد،

فقد كانت هذه قراءة في قصيدة المجنون " المؤنسة "، كشفت عن جزء بسيط من جمالياتها ودلالاتها، والحق أن آفاقَ الدلالة وجماليات الإبداع في هذه القصيدة أرحبُ من أن تستوعبها قراءة واحدة.

الخاتـــمـــة

تناول هذا البحث دراسة التشكيلات اللغوية وتحليلها أسلوبيًا لدى طائفة بارزة من الشعراء في سماء الشعر العربي هم الشعراء العذريون، كاشفةً من خلال اللغة عن الأنساق الثقافية والمكونات الحضارية الكائنة في شعرهم، واختار الباحث لتمثيل هؤلاء الشعراء أربعة شعراء يعدون أبرز من يمثل هذه الحركة الشعرية المهمة، وهم: مجنون ليلى، وقيس لبنى، وجميل بثينة، وكثير عزة.

وقد تم تقسيم الدراسة إلى فصول أربعة؛ أما الأول فكان: الإيقاع العروضي، وتم تقسيمه إلى مبحثين؛ أولهما: الأوزان. والآخر: القوافي.

وفيما يتعلق **بالمبحث الأول** وهو: **الأوزان**، استنتج الدَّرس باستخدام المنهج الإحصائي – الموضح بالجداول والرسم البياني – على البحور والمادة الشعرية عدة نتائج تمثلت فيما يلي:

أولاً: غزارة الإنتاج الشعري؛ حيث بلغت جملة أبيات الشعر لدى الشعراء الأربعة (٥٤٢١) بيتًا، وكان **كثير عزة** أغزر الشعراء الأربعة إنتاجًا، حيث بلغ عدد أبيات شعره (١٩٠٦) أبياتٍ، أي بنسبة (٣٥,١٦%) تقريبا من مجموع الشعر العذري المدروس، يليه **مجنون ليلى** وبلغت أبياته (١٨١٢) بيتًا، بنسبة (٣٣,٤٢%)، ثم **جميل بثينة** وأبياته (١٢٥٣) بيتًا، بنسبة (٢٣,١١%)، وأخيرًا **قيس لبنى** ومجموع أبياته (٤٥٠) بيتًا، بنسبة (٨,٣٠%).

ثانيًا: تنوع البحور المستخدمة؛ وكان كُثيِّر أكثر الشعراء الأربعة تنوعا للبحور، حيث نظم شعره على تسعة بحور، يليه جميل وجاء شعره على ثمانية بحور، ثم المجنون وقد استخدم سبعة بحور، ثم قيس لبنى، حيث استخدم ستة بحور. هذا وقد انفرد مجنون ليلى باستعمال بحر الرَّمل، كما انفرد جميل بثينة وكثير عزة كلاهما باستخدام بحر المتقارب، واتفق

هؤلاء الشعراء الثلاثة معًا في استعمال بحر الرَّجز، حيث لم يرد هذا البحر عند قيس لبنى، كما اتفق كل من قيس لبنى وجميل بثينة وكثير عزة في استخدام بحر المنسرح، حيث إنه لم يرد عند مجنون ليلى، وما عدا ذلك فقد تواتر عند الشعراء الأربعة النظم على بحور خمسة، وهي: الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف، علمًا بأن هذه البحور المتواترة عندهم هي أيضًا البحور الشائعة في الشعر الجاهلي.

ثالثًا: خصائص البحور المستخدمة: وقد تم تقسيم البحور المستخدمة عند العذريين إلى ثلاث مجموعات وفقًا لعدد المقاطع المكونة لكل مجموعة، وقد تبين أن بحر الطويل احتلَّ المرتبة الأولى في جدول تواتر البحور عندهم، فكانت نسبة تواتر هذا البحر(٨٠%).

ورأينا أن في كثرة ورود بحر الطويل عند العذريين، وتقدمه على البحور الأخرى دليلاً على زيف فكرة العلاقة بين البحر والغرض التي تبناها الكثير من الدارسين، حين ربطوا بين بحر الطويل وأغراض الفخر والحماسة ومواقف الجد كالمفاخرة والمهاجاة، حيث إننا رأينا هنا أن أنغام الطويل كانت هي المأثورة عند العذريين في التعبير عن رقة المشاعر وصبابة النفس، ذلك الغرض الذي يبعد كثيرًا عن مجالات الفخر والحماسة والسير والملاحم.

وفي محاولة للإجابة عن سؤال : لماذا آثر الشاعر العذري بل الشاعر العربي القديم استخدام بحر الطويل دون البحور الأخرى استخدامًا كبيرًا ؟

قام الباحث باختيار أطول قصيدة عند كل شاعر من الشعراء الأربعة من بحر الطويل، ثم تحليلها عروضيًا، وتبين من التحليل أن الشعراء الأربعة لم يكن لديهم الرغبة في خلخلة النظام الإيقاعي للقصيدة؛ حيث لم

تقترب نسبة الزحافات الفعلية من نصف الإمكانات المتاحة للتزحيف. وليس لكل ذلك من دلالة ــ في رأى الباحث ــ سوى أن كل شاعر من أولئك الشعراء يريد بحرًا تساعد تفعيلاته على الإسهاب وطول النفس، بحيث تجعله يبسط في سرد أفكاره وانفعالاته.

أما محاولة الاقتراب من أي بحر لمعرفة علاقته بالتجربة العذرية أو أثره فيها، فإن المرء يجد أن هذه العلاقة وهذا الأثر لم يأتيا من جراء اختيار البحر، بل من كيفية استخدامه. فما كان الاختيار سوى إطار للتجربة قدمتُ فيما سبق محاولة لتعليله، أما تجلى التعبير عن التجربة الشعرية موسيقيا فهذا نابع من طريقة استغلال الشاعر وتوظيفه إمكانات الصوت والتركيب والدلالة لمفردات البيت المنظوم على البحر لا من البحر ذاته.

أما **المبحث الثاني**، وهو الخاص **بالقوافي**؛ فقد تمت دراسته من الجوانب التالية:

دراسة القافية من حيث تواتر حظ الأصوات في الاستخدام رويا دراسة شاملة للدواوين الأربعة، وقد لاحظنا أن سبعة الأصوات الأولى المتواترة عند العذريين هي: (الراء، واللام، والباء، والدال، والميم، والنون، والعين) وهي التي ترد رويًا بكثرة في الشعر العربي القديم. ثم القافية من حيث مخارج أصوات الرويّ، وأصوات القافية بين الشدة والرخاوة، وأصوات القافية بين الهمس والجهر، ثم بيان ما انفرد به كل شاعر من أصوات الروي، وتحليلها على هدى الدلالة في الأشعار المتضمنة هذه الأصوات. وكل هذا مع التعزيز بالجداول التوضيحية.

وقد انصب الاهتمام في دراسة القافية على صوت الــروي باعتبــاره يمثل – في الحس الإيقاعي – صلب القافية وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصورات " القافية ".

أما **الفصل الثاني**، فكان: **الإيقاع البديعي**، وتمت فيه دراسة ظــواهر: التكرار، ورد الأعجاز على الصدوَر، والجناس.

واختار الباحث تكرار اسم المحبوبة في الشعر العذري نموذجًا لدراسة ظاهرة التكرار؛ إذ لم يكن غاية هذا الدرس إحصاء الكلمــات المكــررة وتقديمها، إنما دراسة أسلوبية لظاهرة التكرار؛ لذلك تم اختيار أهــم مــا يصادفه دارس الشعر العذري من دوال تتكرر، ألا وهو: اسم المحبوبــة. ومن خلال التحليل تبين كيف اكتسب تكرار اسم المحبوبة عبــر أبيــات الخطاب الشعري عند العذريين ألوانا مختلفــة مــن الملامــح والــسمات التعبيرية، جعلت لكل سياق يرد فيه الاسم طبيعته الخاصة تركيبيًّا ودلاليًّا.

أما **رد الأعجاز على الصدور** فقد حفل الشعر العذري بهذه الظــاهرة البديعية، وقام البحث بالكشف عن مدلولاتها الجمالية وسياقاتها الدلاليــة، حيث رأينا أن التكرارية في بنية الرد تأتي على مستوى الشكل فقــط دون المستوى العميق، وقد ينتفي أحيانًا أخرى؛ حيث نجد بــين طرفــي بنيــة التصدير علاقة سلب وإيجاب، وقد تقوم البنية على علاقة تبادلية بين دالّي البنية، وقد تأتي بنية الرد بين طرفين تجمعهما علاقة الحقيقة بالمجاز، وقد يأتي التصدير بين دالين بينهما اختلاف في الموقف الشعوري، وقد يــأتي التصدير بين طرفين تجمعهما علاقة التضاد، ومن ثم فقد رأينا كيف كان لبنية رد الأعجاز على الصدور تجليات دلالية في سياق الشعر العــذري؛ مما يوجب إعادة النظر في المباحث البديعية في البلاغة العربية؛ لتصحيح

الرؤية إزاءها. فلم يعد البديع حليات تحسينية، بل أضحى ذا جماليات ومؤشرات دلالية.

أما **الجناس** فكان من الظواهر الإيقاعية البارزة في موسيقى الحشو عند العذريين، وكان تعامل الشعراء العذريين مع هذه البنية – غالبًا – من خلال الجناس الناقص. وقد رأينا أنه قد يأتي الجناس بنوعيه التام والناقص خالصًا للغواية الإيقاعية والصنعة البديعية؛ حيث كان الإغراء الصوتي شديد التأثير في استدعاء الصيغ المتجانسة؛ مما يشدُّ الحركة الذهنية لدى المتلقي للربط بين الدوال المتجانسة، ثم محاولة رد الدال الثاني إلى صاحبه الأول، ومن ثم نقل الهوامش الدلالية من دال إلى آخر. لكن السياقات الدلالية التي ورد فيها الجناس الناقص فقد تعددت، فوجدنا منها: سياق التشابه الصوتي مع اختلاف الموقف الشعوري، كما يأتي سياق الجناس في الشعر العذري مرتبطًا بالجمع بين سياقات، وعوالم متباينة تجسدها المرأة المحبوبة، ونقصد بتلكم العوالم الصفات المختلفة التي يخلعها المبدع العاشق على معشوقته، وقد يأتي الجناس عنصرًا من عناصر الصورة الشعرية. ورأينا أيضًا أنه قد يجتمع لون بديعي آخر مع الجناس؛ فيؤدي إلى تكثيف إيقاعي في الأبيات.

أما **الفصل الثالث**، فجاء بعنوان: **المعجم الشعري**. حيث يمثل هذا الفصل التعامل مع البنية الإفرادية للخطاب العذري، ولرصد المعجم الشعري والحقول الدلالية اختار البحث عينة للفحص والدرس من الدواوين الأربعة، تتمثل في خمس قصائد من كل ديوان، وقد قام البحث بعمل (٢٤) جدولا لتفريغ المفردات فيها؛ حيث بلغت ألفاظ هذه العينة (٥٩٥٢) لفظة، ثم تم شطب أي تكرار لأية كلمة. ثم تم تقسيم الحقول الدلالية التي يندرج فيها هذا المعجم العذري وفقا لمنظور البحث أسلوبيا إلى اثنين وثلاثين حقلا.

ورأينا بعد التطواف بالحقول الدلالية عند العذريين، أن المعجم الشعري عندهم حفل بالدوال العديدة، والحقول المتمايزة؛ مما يجعل للتجربة الشعرية التي موضوعها الحب في المقام الأول أبعادًا متشعبة، ومن ثم رؤى متسعة.

فإن هذا الحشد من الحقول الدلالية يدل على أن الشاعر العذري كان يوظف خلال تجربة الغزل العفيف أدوات حضارية وأدبية شكّلت الأنساق الثقافية في الواقع العربي آنذاك، بعدت بالقصائد عن التكلف والتصنع، ولم تتحول الأشعار إلى مجرد متنفس يتسم بطابع السيرة الذاتية المحضة.

أما **الفصل الرابع** فجاء بعنوان: **" السياقات والتحولات الدلالية في بناء الصورة الشعرية "**. وتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث؛ الأول: التشبيه، والثاني: الاستعارة، والثالث: الكناية. وانطلق هذا الفصل بهدف تقديم محاولة للتأكيد على أن الشعر العذري كانت له صوره الشعرية المتميزة، ونفي التهمة الملصقة به من عدم الاحتفال بالتشبيهات والاستعارات، وأن الشاعر العذري استعاض عن ذلك بالألفاظ والتعبيرات الموحية عن المشاعر والانفعالات فحسب، وأن الشاعر العذري لم يكن من ذوي الخيال المحلق.

ففي مبحث **التشبيه**، تحدثنا عنه وفقًا للسياقات الدلالية التي نبعت منها، وهي: سياق الحب، وسياق الألم والحزن، وسياق المرأة، وسياق الحيوان. ووجدنا عبر تحليل العديد من النماذج الشعرية أن الشعر العذري أبدع عددًا من التشبيهات، تم فيها تقديم المعنى بطريقة حسيَّة وذلك عبر تشبيه العقلي بالحسي؛ مما يجعل من هذه الصور الحسية معادلاً موضوعيًا للانفعالات والمشاعر المجردة، وقد يأتي التشبيه منقسمًا على بيتين؛ مما يجعل هناك تساويًا في العناية التعبيرية بطرفي التشبيه، وقد يتحول التشبيه

إلى نوع من التوحد بين طرفيه، وقد يكون الطرفان مفردين عقليين، وقد تزداد حدة التداخل بين طرفي التشبيه عند تحول العلاقة بينهما إلى (الإضافة) التي تحيلهما إلى دال واحد، كما اعتمد الشاعر العذري على عناصر من الطبيعة البدوية في بناء صوره التشبيهية، وهذا النوع من التشبيهات يمكن عدّها من الصور ذات المكونات الثقافية للبيئة العربية.

وفي مبحث **الاستعارة**، تم التعامل معها من خلال التحولات الدلالية التي تحدثها الاستعارة في طبيعة الدوال الداخلة عليها؛ حيث يحدث الانزياح الكامل بين الدال والمدلول؛ حيث وجدنا التحول من المعنوي إلى المادي البشري، والتحول من المادي إلى البشري، وقد يأتي التحول في الدوال عبر انتقالها من إطارها المعنوي إلى إطار المؤثرات الحسية، وقد يتحول المرئي إلى دائرة التذوق، وقد يتم نقل المعنويات إلى دائرة النبات، كما طرأت التحولات الدلالية على المعنويات أيضًا بنقلها إلى دائرة التشكيل الإنساني، وقد يتحول البشري إلى حيواني، أو إلى مادي.

أما فيما يتعلق بالغايات الدلالية التي رام الشعراء العذريون تحقيقها عبر بنية **الكناية**، فتم التماس هذين المجالين الدلاليين:

الأول: الوصف المتعلق بالواقع المعيش من خلال تصوير الأحـــوال المتنوعة التي يتعرض لها الشاعر العذري.

الثاني: تصوير من يمثل ذلك الواقع ويعيش فيه من شخوص، وجمادات، وحيوانات.

وقد توصل الباحث إلى نتيجة مؤداها أن العناية التعبيرية ببنى التشبيه، والاستعارة، والكناية – على النحو الذي رأينا – لتؤكد جدارة الشعر العذري في بناء الصورة الشعرية. وأنه – بعد كل ذلك –لا يمكن القول بأن الشعر العذري كان فقيرًا في صوره الشعرية، وأنه كان

يستعيض عنه استعاضة لفظية صرفة للتعبير عن المشاعر والانفعالات والعواطف.

ثم ختمت الدراسة بـــ " **قراءة أسلوبية في قصيدة عذرية** "، وقد كانت هذه قراءة في قصيدة المجنون " المؤنسة "، كاشفة عن جمالياتها الدلالية عبر تحليل المستويات اللغوية المنتمية لها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- القرآن الكريم.
٢- اتجاهات الشعر في العصر الأموي، للدكتور صلاح الدين الهادي، الخانجي، القاهرة.
٣- أحلى عشرين قصيدة حب، لفاروق شوشة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٦.
٤- أساليب الشعرية المعاصرة، للدكتور صلاح فضل. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
٥- أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩١.
٦- الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر الهذليين، للدكتور محمد بريري. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٥.
٧- الأصوات اللغوية، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ١٩٩٩.
٨- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، للدكتور أحمد عزوز. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق - ٢٠٠٢. الكتاب ضمن موقع الاتحاد على شبكة الانترنت.
٩- الأعلام قاموس تراجم، لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة التاسعة، نوفمبر ١٩٩٠.
١٠- الإكسير في علم التفسير، للطوفي. خققه أ د/ عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ٢٠٠٢.
١١- الإيضاح في علوم البلاغة، لجلال الدين القزويني، الموسوعة الشعرية، الإصدار الثالث، المجمع الثقافي - الإمارات.
١٢- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، للدكتور محمد عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٦.
١٣- البلاغة العربية قراءة أخرى، للدكتور محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الأولى ١٩٩٧.

١٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة. التكوين البديعي، للدكتور محمد عبد المطلب، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٩٥.
١٥- بنية القصيدة في شعر أبي تمام، للدكتورة يسرية المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.
١٦- بين القديم والجديد، دراسات في الأدب والنقد، للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد. مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٧.
١٧- تحاليل أسلوبية، للدكتور محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر- تونس ١٩٩٢.
١٨- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق الدكتور: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٩٥.
١٩- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، للدكتور شكري الفيصل. دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٨٦.
٢٠- التطور والتجديد في الشعر الأموي ، للدكتور شوقي ضيف، مقدمة الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩١.
٢١- التفسير النفسي للأدب، للدكتور عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة ١٩٨٤.
٢٢- التكرار في ديوان البستي، للدكتور ناصف شاكر سيد محمود. مكتبة بداري. أسيوط ٢٠٠١.
٢٣- التكرير بين المثير والتأثير، للدكتور عز الدين علي السيد، عالم الكتب، الطبعة الثانية ١٩٨٦.
٢٤- توظيف البناء الصرفي في الشعر الجاهلي. شعر الشنفرى نموذجا، للدكتور طارق سعد شلبي. زهرة المدائن للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٣.
٢٥- الجملة في الشعر العربي، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى ١٩٩٠.
٢٦- جميل بثينة ، لعباس محمود العقاد، دار المعارف، الطبعة السادسة، ١٩٩١.
٢٧- جميل بثينة والحب العذري، للدكتور خريستو نجم، تقديم: د/ ياسين الأيوبي، دار الرائد العربي بيروت - لبنان ١٩٨٢.

٢٨- الحب المثالي عند العرب، للدكتور يوسف خليف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
٢٩- خزانة الأدب وغاية الأرب، لتقي الدين أبى بكر على بن عبد الله الحموي الأزراري، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى١٩٨٧.
٣٠- خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الهادي الطرابلسي، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦.
٣١- دراسات في لغة النص، للدكتور طارق سعد شلبي، زهرة المدائن للتوزيع والنشر، القاهرة٢٠٠٠.
٣٢- دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر. مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٢.
٣٣- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلّقي الجمالي للمكان، لقادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١. الكتاب ضمن موقع الاتحاد على شبكة الإنترنت.
٣٤- ديوان جميل شاعر الحب العذري، جمع وتحقيق: دكتور حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩.
٣٥- ديوان الحماسة للمرزوقي، الموسوعة الشعرية. الإصدار الثالث، المجمع الثقافي- الإمارات.
٣٦- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت. ١٩٧١.
٣٧- ديوان كثير عزة، شرح: قدري مايو. دار الجيل، بيروت. الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
٣٨- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مكتبة مصر ١٩٧٩.
٣٩- ديوان مجنون ليلى قيس بن الملوح، جمع الإمام أبي بكر الوالبي. حققه وعلّق عليه وقدّم له: محمد إبراهيم سليم. دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير ٢٠٠٥.
٤٠- رمز الماء في الأدب الجاهلي، للدكتورة ثناء أنس الوجود. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠.
٤١- الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية. مكتبة الشباب ١٩٩٥.

٤٢- الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، لمحمد بلوحي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.
٤٣- الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، قراءة أسلوبية في شعر عبيد ابن الأبرص. للدكتور طارق سعد شلبي، القاهرة ٢٠٠١.
٤٤- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، للدكتور جابر عصفور. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثالثة، ١٩٩٢.
٤٥- الطراز، ليحيى العلوي، المقتطف بمصر ١٩١٤.
٤٦- طوق الحمامة، لابن حزم، تحقيق: أبو المنذر سعد كريم الفقي. دار ابن خلدون ١٩٩٦.
٤٧- العشاق الثلاثة، للدكتور زكى مبارك، سلسلة اقرأ، دار المعارف ١٩٩٢.
٤٨- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، للدكتور صلاح فضل، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٨.
٤٩- علم الدلالة، للدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الطبعة الخامسة ١٩٩٨.
٥٠- العمدة في صناعة الشعر ونقده، لابن رشيق القيرواني، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه:الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان. مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠.
٥١- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، للدكتور كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية١٩٨١.
٥٢- في الشعر الإسلامي والأموي، للدكتور عبد القادر القط، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٥.
٥٣- في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، للدكتور سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث، الطبعة الأولى١٩٩٣.
٥٤-القافية تاج الإيقاع الشعري، للدكتور أحمد كشك، القاهرة ١٩٨٣.
٥٥- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، للدكتور محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
٥٦- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، للدكتور محمد عبد المطلب. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، الطبعة الأولى١٩٩٦.
٥٧- قيس ولبنى، شعر ودراسة. جمع وتحقيق: دكتور حسين نصار. مكتبة مصر ١٩٧٩.

٥٨- كتاب العروض ومختصر القوافي لابن جنـــى، تحقيــق الــدكتور: فوزي العيسى، بدون تاريخ .
٥٩- مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، للدكتور رمضان عبد التواب، الخانجي، الطبعة الثانية ١٩٨٥.
٦٠- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب، بـــدون تاريخ.
٦١- مفتاح العلوم للسكاكي، حققه وقدم له وفهرســه: د/ عبــد الحميــد هنداوي، دار الكتب العلمية، بـــيروت - لبـــنان، الطبعـــة الأولـــى ٢٠٠٠.
٦٢- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، للدكتور جابر عـــصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة ١٩٩٥.
٦٣- مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، للدكتور إبراهيم عبــد الرحمن، الشركة المصرية العالمية للنشرـ لونجمان، الطبعة الأولـــى ١٩٩٧.
٦٤- مناورات الشعرية، للدكتور محمد عبــد المطلـــب. دار الـــشروق، الطبعة الثانية ١٩٩٦.
٦٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني. تقديم وتحقيــق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس١٩٦٦.
٦٦- موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المـــصرية، الطبعة السادسة ١٩٨٨.
٦٧- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، للدكتور صابر عبــد الدايم، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة ١٩٩٣.
٦٨- النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخـــر العـــصر الأمـــوي، للدكتور يحيى عبد الأمير شامي. منشورات دار الآفـــاق الجديـــدة - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٢.
٦٩- النصُّ والأسلوُبيَّة بين النظـــرية والتطـــبيق. دراســـة، لعدنان بن ذريل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٧٠- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، للدكتور علي يونس. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
٧١- الوافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق الـــدكتور: فخر الدين قباوة. دار الفكر دمشق- سورية، الطبعة الرابعة ١٩٨٦.

٧٢- الوحدة في شعر ابن قيس الرقيات. دراسة في تحولات الدلالة وسمات التشكيل اللغوي، للدكتور طارق سعد شلبي. الطبعة الأولى ٢٠٠٣.

٧٣- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، بدون تاريخ.

ثانيًا: المراجع المترجمة:

١- سوسيولوجية الغزل العربي - الشعر العذري نموذجًا، لطاهر لبيب. ترجمة: حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨١.
٢- فعل القراءة. نظرية في الاستجابة الجمالية. تأليف: فولفجانج إيسّر. ترجمة: د: عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٢.
٣- النظرية الشعرية، الجزء الأول: بناء لغة الشعر، لجون كوين، ترجمة الدكتور: أحمد درويش، دار غريب، الطبعة الرابعة سنة ٢٠٠٠.

ثالثًا: الدوريات :

١- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، للدكتور موسى ربابعة. مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٩٠.
٢- ملاحظات على الأوزان العربية القديمة، ليوهان فك، ترجمة: الدكتور مراد كامل، مقال في مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثامن عشر ١٩٦٢.

رابعًا: الرسائل العلمية:

١- شعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية، للدكتور طارق سعد شلبي، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٤.

خامسًا: المعاجم اللغوية:

١- الصحاح، للجوهري، الموسوعة الشعرية. الإصدار الثالث، المجمع الثقافي - الإمارات.

٢- لسان العرب، لابن منظور، دار المعارف، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين.

سادسًا: المراجع الإلكترونية:

١- شبكة الإنترنت: موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق. *http://www.awu-dam.org*

٢- الموسوعة الشعرية، الشعر ديوان العرب على شبكة الإنترنت، الإصدار الثاني. المجمع الثقافي. *http://www.culture.org*

٣- الموسوعة الشعرية. الإصدار الثالث، المجمع الثقافي – الإمارات.

٤- موسوعة الشعر العربي، شركة العريس للكمبيوتر، الإصدار الثاني ١٩٩٩.

سابعًا: المراجع الأجنبية:

1- Buffard Moret (Brigitte): Introduction à la linguistique. Nathan Université – Paris – 2000.

2- Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage. Larousse-Bordas/HER-Paris – 1999.

فهـــرس المحـــتويـــات

Inv:172

Date:27/4/2014

الأسلوبية التطبيقية

التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية

يشهد الشعر العربي عبر عصوره المتلاحقة موجات من الانتصارات لحركات شعرية . ومن هذه الحركات الشعرية التي لمعت في سماء الشعر العربي ، تلك الحركة التي مثلت الاتجاه الوجداني العربي في أسمى تجلياته ، وأرق مظاهره . وهي حركة الشعر العذري .

ولقد حظي هذا الشعر بعناية فائقة من قبل النقاد والمحللين ؛ بينما ظل التحليل الأسلوبي الكاشف عن الخصائص اللغوية لخطاب العذريين الشعري في منأىً عن ساحة الحضور النقدي ؛ لذا جاء الدافع وراء هذه الدراسة لرصد " التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية" في شعر أربعة من أقطاب هذا الاتجاه الشعري البارز ؛ حيث يعدون نموذجًا صالحًا لمعرفة السمات التعبيرية البارزة في الشعر العذري ، وهم : " مجنون ليلى ، وقيس لبنى ، [illegible] ، وكثير عزة ."



ISBN 978 977 468 532 3

تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى : دار المعارف الأهرام - الأخبار - الهيئة المصرية العامة للكتاب - روزاليوسف - الجمهورية ودار الأم للكتاب ٢٨ شارع الدقي ت: ٣٣٣٥٩٧١٩